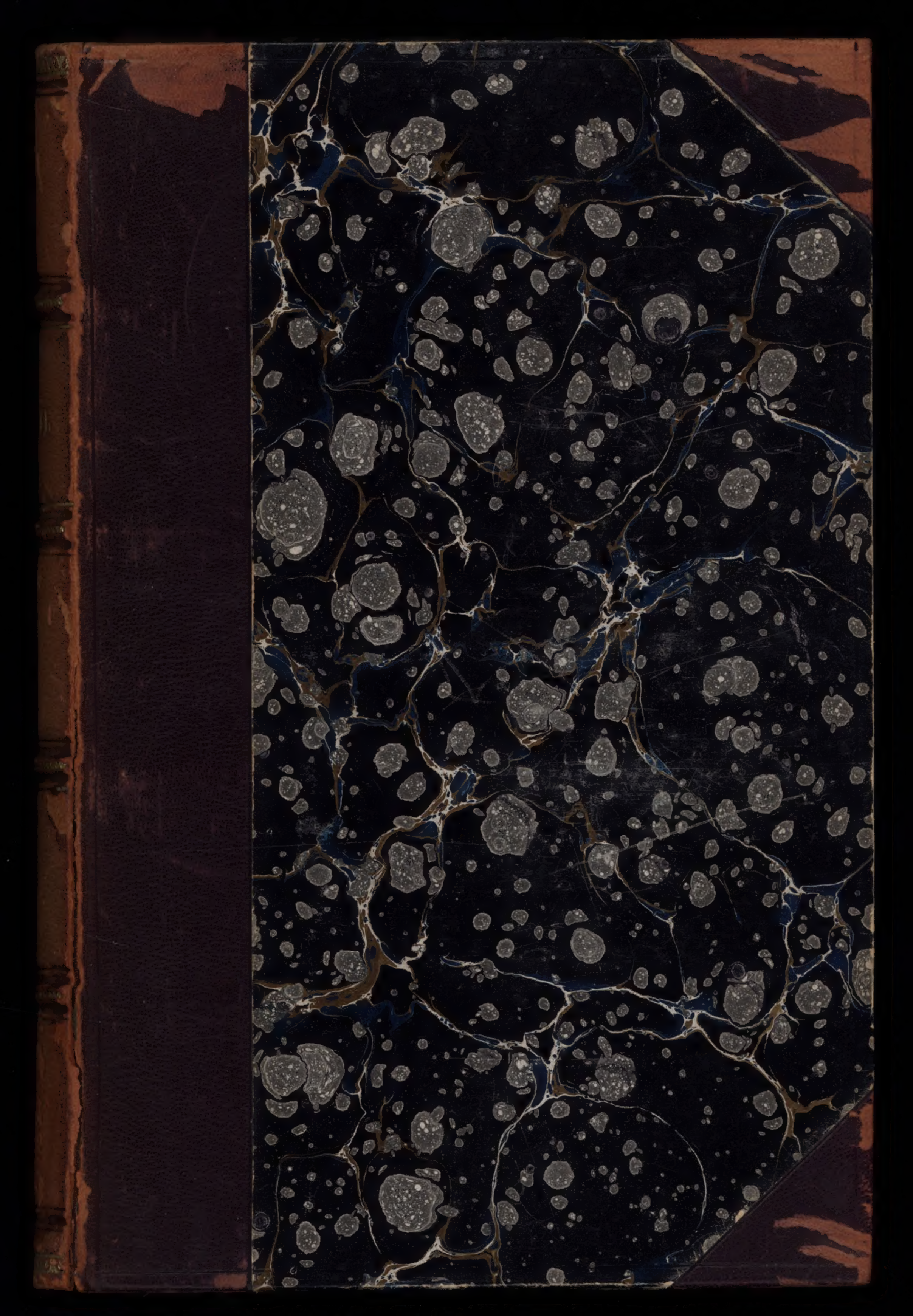
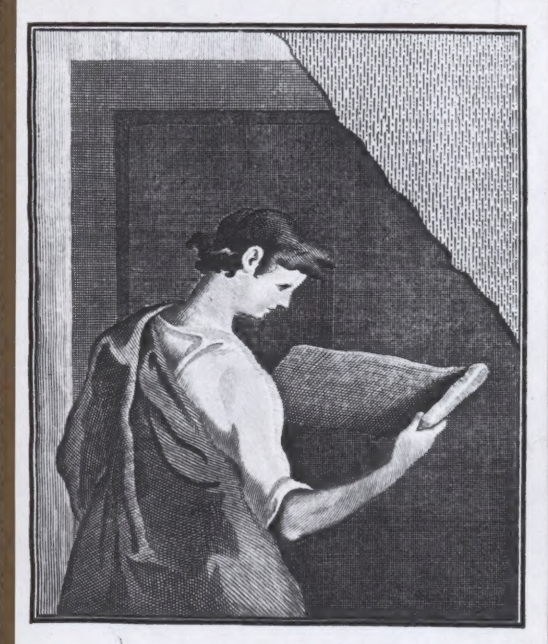


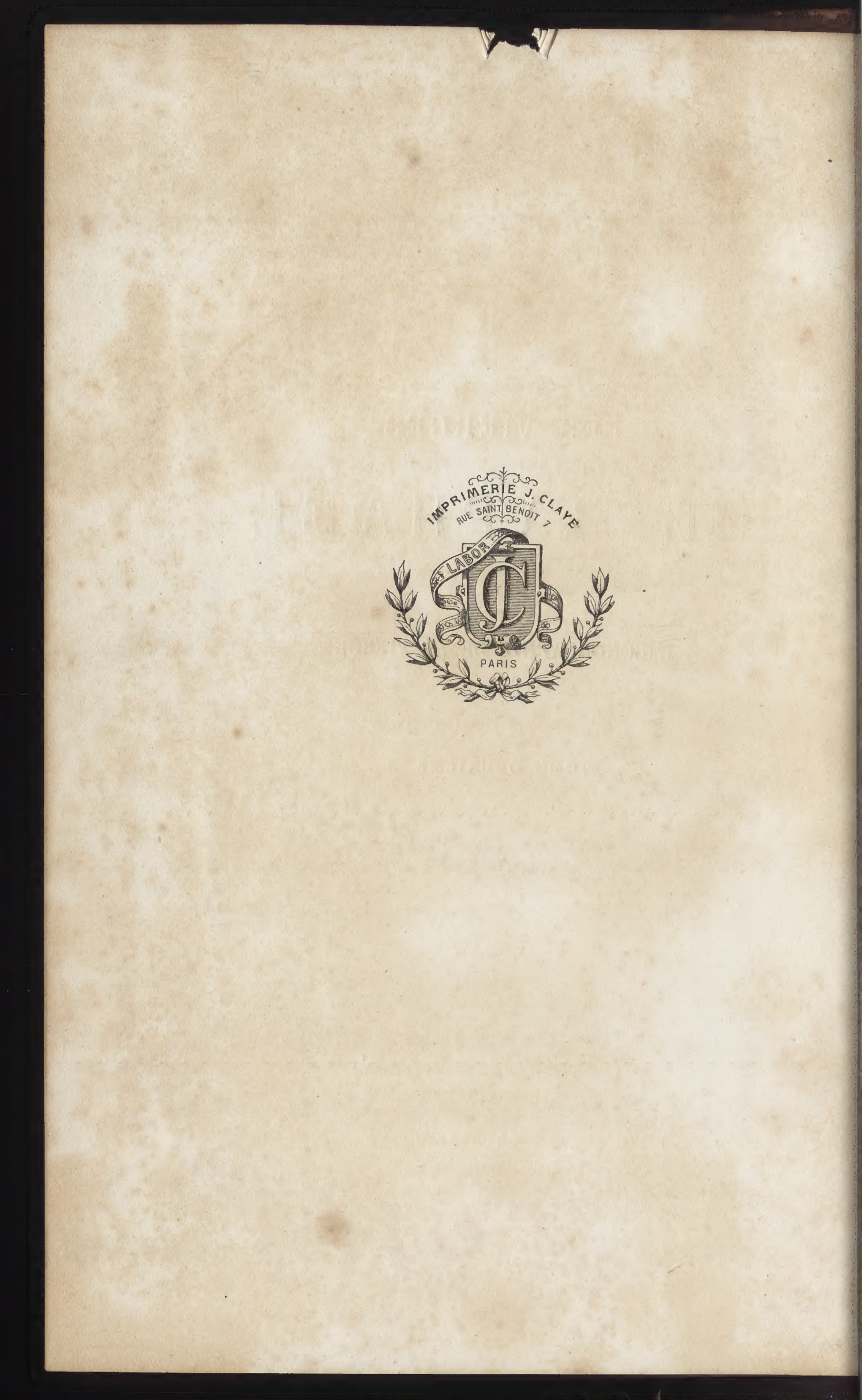


LES VIERGES
DE RAPHAËL

ET

L'ICONOGRAPHIE DE LA VIERGE

TOME DEUXIÈME


IMPRIMERIE J. CLAYE
RUE SAINT BENOIT 7
LABOR
PARIS

LES VIERGES

DE

RAPHAËL

ET

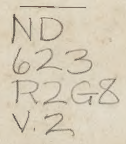
L'ICONOGRAPHIE DE LA VIERGE

PAR

F.-A. GRUYER

TOME DEUXIÈME

LA VIE ÉVANGÉLIQUE DE LA VIERGE
DANS L'ŒUVRE DE RAPHAËL
ET DANS LES ŒUVRES DE SES PRÉCURSEURS



PARIS

LIBRAIRIE DE Vve JULES RENOUARD

ÉTHIOU-PÉROU, DIRECTEUR-GÉRANT

6, RUE DE TOURNON, 6

M DCCC LXIX

LA VIE ÉVANGÉLIQUE DE LA VIERGE

DANS L'ŒUVRE DE RAPHAEL

ET DANS LES ŒUVRES DE SES PRÉCURSEURS.

LE

MARIAGE DE LA VIERGE.

I.

Le 25 août 1503, les Franciscains de Città-di-Castello commandèrent à Raphaël un tableau représentant le Mariage de la Vierge. Un contrat fut signé pour engager à la fois et les moines et le peintre[1], et l'année suivante (1504) le tableau fut placé dans l'église de Saint-François[2].

1. Cet acte fut passé devant le notaire Andrea Brozzi. « *Guardianus et Fratres Ord. S. Francisci Min. conv..... altare sub titulo S. Joseph, in quo apparet pictum Sposalitium ipsius S. Joseph cum B. V. Maria, manu celeberrimi viri Raphaelis de Urbino...: volentes... concedere Illmo et admodum excellenti D. Albezzino, et D. Pietro q. d. Julii de Albezzinis de civi Castelli... et iconam ipsius altaris, ut supra dictum est pictam cum omnibus et singulis ejusdem altaris et iconæ juribus et pertinentiis, etc. — Actum die 25 mens. Aug. 1503.* » Cet acte fut communiqué à Pungileoni par l'avocat Giacomo Mancini.

2. Ce tableau est resté jusqu'à la fin du dernier siècle dans l'église Saint-François. Le 29 janvier 1798, le général Giuseppe Lecchi entra à Città-di-Castello à la tête d'une brigade française et se fit

Neuf ans auparavant, le 22 février 1495, la compagnie de Saint-Joseph avait demandé à Pérugin un *Sposalizio*[1] pour la chapelle de Saint-Joseph, dans la cathédrale dédiée à S[t] Laurent à Pérouse[2]; et deux ans plus tard, en 1497, Pérugin avait exécuté encore un autre Mariage de la Vierge pour le gradin d'un tableau d'autel destiné à Santa-Maria-Nuova à Fano. Soit que les Franciscains de Città-di-Castello, considérant les ouvrages de Pietro Vannucci comme des types parfaits et définitifs dont il ne fallait plus s'écarter, aient enchaîné la volonté de Raphaël, soit que Raphaël lui-même, charmé de la beauté de ces peintures, ait voulu les imiter, il est certain que le tableau de 1504 est une répétition du tableau de 1495, avec une rémi-

donner le *Sposalizio* de Raphaël. Le comte Salazar le posséda ensuite. Il le légua à l'*Ospedale Maggiore* de Milan, d'où il passa, moyennant une somme de cinquante-trois mille francs, dans la galerie Brera. — Cette peinture a beaucoup souffert, mais n'a pas été compromise par de graves altérations. Elle a été restaurée d'une manière intelligente par M. Giuseppe Molteni. — Une étude à la pierre noire, pour la tête de la Vierge, se trouve dans la collection Wicar à Lille. C'est le seul dessin original connu qui se rapporte au *Sposalizio*. — Une copie de cette peinture est dans l'oratoire de San-Giuseppe à Urbin. Pungileoni nous apprend qu'elle fut faite en 1606 par Giov. Andrea Urbani, et qu'elle fut payée 40 écus (*Elogio storico di Raff. Santi*, p. 120). On cite encore deux autres copies assez faibles : une à Città-di-Castello, dans l'église des Augustins; l'autre au musée de Berlin, venant de la collection Solly.

1. Le mot *Sposalizio* répond au mot *épousaille*.

2. Cette peinture fut transportée en France et donnée au musée de Caen en 1804. Lors des revendications des puissances alliées en 1815, la ville de Caen conserva son tableau.

niscence de celui de 1497. En étudiant comparativement ces peintures, nous allons voir de combien la copie dépasse ses modèles.

Écoutons d'abord les récits qui ont inspiré ces tableaux.

« Dans une ville de Galilée, nommée Nazareth, était une vierge qu'un homme appelé Joseph, de la maison de David, avait épousée; et le nom de la vierge était Marie[1]. »

Telles sont les seules paroles qui, dans les Évangiles, font allusion au mariage de Joseph avec Marie. Mais à côté du laconisme de l'Écriture, il y a les Évangiles apocryphes, dans lesquels la foi et l'imagination des premiers siècles ont légué au moyen âge et plus tard à la Renaissance leurs traditions populaires. Ces livres, en satisfaisant au besoin de merveilleux dont l'homme a constamment subi l'influence, ont joui pendant quatorze siècles d'une faveur démesurée. Une foule de légendes, rejetées par une orthodoxie rigoureuse comme dénuées d'authenticité, étaient chères aux peuples, accueillies volontiers dans le sanctuaire, et produisaient sur le développement des arts une action bienfaisante. Telle était surtout l'histoire du Mariage de la Vierge, entourée des circonstances miraculeuses que racontent le Protoévangile de Jacques le Mineur[2], l'Évangile de la Nativité de Sainte Ma-

1. Luc, I, 26 et 27.

2. Ce livre raconte les événements qui précédèrent immédiate-

rie [1], l'Histoire de la Nativité de Marie et de l'enfance du Sauveur [2]. Toutes ces traditions semblent puériles, et il est facile d'en attaquer la réalité historique. Mais à quoi bon, si, pour le sujet qui nous occupe, elles contiennent une beauté morale incontestable; à quoi bon, si l'élément poétique, si seulement l'élément pittoresque ne leur fait pas défaut? De grands esprits s'y sont complu, elles ont inspiré des chefs-d'œuvre, donc elles ont droit à notre respect. Nous reproduirons presque dans son entier la dernière de ces trois légendes : d'abord parce qu'elle explique, jusque dans leurs moindres détails, les tableaux dont nous avons à parler; ensuite parce que, fort en faveur encore à l'époque de la Renaissance, elle reparut alors sous le titre d'*Infantia Salvatoris*, et eut l'honneur de trois

ment l'avénement du Christ, d'où son nom de Protoévangile. S[t] Justin, S[t] Clément d'Alexandrie, Origène, S[t] Épiphane, S[t] Grégoire de Nysse, parlent de ces récits. (V., pour ce qui concerne le Mariage de la Vierge, les chapitres VIII, IX, X.)

1. Chap. VII et VIII. — Cet évangile semble avoir été rédigé vers le VI[e] siècle. Le moyen âge lui accorda une faveur spéciale. « Au IX[e] siècle, la célèbre religieuse de Gandesheim, Hroswitha, en reproduisit les principaux traits dans un poëme latin en vers hexamètres que nous rencontrons dans ses œuvres (*Historia nativitatis laudabilisque conversationis intactœ Dei genitricis*, p. 73 de l'édit. de 1707). Ils passèrent dans la *Légende dorée ;* ils figurèrent dans la *Vie de Jésus-Christ*, que composa Ludolphe le Saxon, prieur des Chartreux de Strasbourg, ouvrage dont la vogue fut extrême au XIV[e] et au XV[e] siècle. » (V. les *Évangiles apocryphes*, traduits et annotés, d'après l'édition de J.-C. Thilo, par M. Gustave Brunet. Paris, Franck, 1863.)

2. Dans cette légende, les gnostiques ont laissé leur empreinte.

éditions différentes pendant la seconde moitié du xve siècle.

« Il arriva que Marie atteignit la quatorzième « année de son âge, et ce fut l'occasion que les Pha- « risiens dirent que, selon l'usage, une femme ne pou- « vait plus rester à prier dans le temple[1]. Et l'on se « résolut à envoyer un héraut à toutes les tribus d'Is- « raël, afin que toutes se réunissent le troisième jour. « Lorsque tout le peuple fut assemblé, Abiathar, le « grand prêtre, se leva et monta sur les degrés les plus « élevés, afin d'être vu et entendu du peuple entier. « Et un grand silence s'étant établi, il dit : « Écoutez- « moi, enfants d'Israël, et que vos oreilles reçoivent « mes paroles. Depuis que ce temple a été élevé par « Salomon, il a contenu un grand nombre de vierges « admirables, filles de rois, de prophètes et de pon- « tifes ; arrivant à l'âge convenable, elles ont pris des « maris, et elles ont plu à Dieu en suivant la coutume « de celles qui les avaient précédées. Mais maintenant « il s'est introduit, avec Marie, une nouvelle manière « de plaire au Seigneur, car elle a fait à Dieu la pro- « messe de persévérer dans la virginité, et il me paraît « que, d'après nos demandes et d'après les réponses « de Dieu, nous pourrons connaître à qui elle doit être « confiée à garder. » Ce discours plut à la synagogue, « et les prêtres tirèrent au sort les noms des douze tri- « bus d'Israël, et le sort tomba sur la tribu de Juda,

1. Je transcris textuellement la traduction de M. Gustave Brunet.

« et le grand prêtre dit le lendemain : « Que qui-
« conque est sans épouse vienne et qu'il apporte une
« baguette dans sa main. » Et il se fit que Joseph vint
« avec les jeunes gens et qu'il apporta sa baguette.
« Et lorsqu'ils eurent tous remis les baguettes dont ils
« s'étaient munis, le grand prêtre offrit un sacrifice à
« Dieu, et il interrogea le Seigneur, et le Seigneur lui
« dit : « Apporte toutes les baguettes dans le Saint des
« saints, et qu'elles y demeurent. Ordonne ensuite à tous
« ceux qui les auront apportées de revenir les chercher
« le lendemain matin, afin que tu les leur rendes. Et il
« sortira de l'extrémité d'une de ces baguettes une co-
« lombe qui s'envolera vers le ciel, et c'est à celui dont
« ce signe distinguera la baguette que Marie devra
« être remise à garder. » Le lendemain ils vinrent
« tous, et le grand prêtre, ayant fait l'offrande de l'en-
« cens, entra dans le Saint des saints et apporta les
« baguettes. Et lorsqu'il les eut distribuées toutes, au
« nombre de trois mille, et que d'aucune d'elles il ne
« sortit de colombe, il se revêtit de l'habit sacerdotal
« et des douze clochettes, et, entrant dans le Saint
« des saints, il offrit le sacrifice. Tandis qu'il était en
« prière, l'ange lui apparut, disant : « Vois cette ba-
« guette très-petite que tu as regardée comme néant;
« lorsque tu l'auras prise et donnée, c'est en elle que
« se manifestera le signe que je t'ai indiqué. » Cette
« baguette était celle de Joseph, et il était vieux et
« d'un aspect misérable, et il n'avait pas voulu récla-
« mer sa baguette, dans la crainte d'être obligé à

« prendre Marie. Et tandis qu'il se tenait humblement « le dernier de tous, le grand prêtre Abiathar lui cria « d'une voix haute : « Viens, et reçois ta baguette, car « tu es attendu. » Et Joseph s'approcha épouvanté, car « le grand prêtre l'avait appelé en élevant beaucoup « la voix. Et lorsqu'il étendit la main pour recevoir sa « baguette, il sortit aussitôt de l'extrémité de cette « baguette une colombe plus blanche que la neige et « d'une beauté extraordinaire, et après avoir longtemps « volé sous les voûtes du temple, elle se dirigea vers « les cieux. Alors tout le peuple félicita le vieillard, « en disant : « Tu es devenu heureux dans ton grand « âge, car Dieu t'a choisi et désigné pour que Marie « te fût confiée. » Et les prêtres lui dirent : « Reçois-« la, car c'est sur toi que le choix de Dieu s'est ma-« nifesté. » Joseph répondit : « Je ne résiste pas à « la volonté de Dieu... Qu'on donne à Marie quelques-« unes des vierges, ses compagnes, avec lesquelles « elle demeure en attendant. » Le grand prêtre Abia-« thar dit alors : « On lui accordera la compagnie de « quelques vierges pour lui servir de consolation, « jusqu'à ce qu'arrive le jour marqué pour que tu la « reçoives. Car elle ne pourra pas être unie en mariage « à un autre. » Alors Joseph prit Marie avec cinq autres « vierges, afin qu'elles fussent dans sa maison avec « Marie. Ces vierges se nommaient Rebecca, Saphora, « Suzanne, Abigée, et Zahel, et les prêtres leur don-« nèrent de la soie, et du lin, et de la pourpre. Elles « tirèrent entre elles au sort quelle serait la besogne

« réservée à chacune d'elles. Et il arriva que le sort « désigna Marie pour tisser la pourpre destinée au « voile du temple, et les autres vierges lui dirent : « Comment, puisque tu es plus jeune que les autres, « as-tu mérité de recevoir la pourpre? » Et disant « cela, elles se mirent, par ironie, à l'appeler la reine « des vierges. Et lorsqu'elles parlaient ainsi, l'ange du « Seigneur apparut au milieu d'elles et dit : « Ce que « vous dites ne sera pas une dérision, mais se véri- « fiera très-exactement. » Elles furent épouvantées de « la présence de l'ange et de ses paroles, et elles se « mirent à supplier Marie de leur pardonner et de « prier pour elles[1]. »

Les autres évangiles apocryphes, sauf de légères variantes, s'accordent avec celui-ci. Seulement, dans l'Évangile de la Nativité de Sainte Marie, la baguette de Joseph produit une fleur, et sur cette fleur vient se reposer une colombe, emblème de l'Esprit divin. Ce trait rappelle la prophétie d'Isaïe : « Il sortira une vierge de la racine de Jessé, et de cette racine il s'élèvera une fleur sur laquelle se reposera l'Esprit du Seigneur... »

Ceci posé, tous les tableaux dans lesquels la Renaissance, à ses différentes époques, s'est inspirée du Mariage de la Vierge, nous apparaissent avec leur véritable valeur.

1. *Histoire de la Nativité de Marie et de l'enfance du Sauveur*, chap. VIII.

II.

Giotto, dans la chapelle de l'Arena à Padoue, s'est arrêté aux moindres épisodes de l'Histoire de la Nativité de Marie[1]. Il a exposé, dans des fresques naïves encore et savantes déjà, la prédestination, la naissance, l'enfance, et l'éducation de la Vierge[2]. Il montre Joachim repoussé du temple; il fait voir sa retraite au milieu des pasteurs, il trace le tableau de ses angoisses, de sa soumission, de ses prières; il raconte S[te] Anne demandant à Dieu de la relever de sa stérilité, les apparitions et les promesses des anges aux saints époux, la rencontre d'Anne et de Joachim à la porte d'or de Jérusalem, la naissance de Marie, sa présentation au temple et sa vocation virginale. Il ne pouvait manquer de reproduire aussi le Mariage de la Vierge, et il l'a fait en se conformant aux plus minutieux détails des livres apocryphes. Au centre le grand

1. Les peintres grecs avaient affectionné ces légendes. On retrouve, dans les ménologes grecs des IX[e] et X[e] siècles, tous les traits de l'enfance de la Vierge; et on les voyait aussi dans les fresques que le XII[e] siècle avait laissées à Santa-Maria-Novella.

2. On ne connaît rien, dans l'œuvre de Raphaël, qui se rapporte aux livres apocryphes. On trouve seulement dans la collection de l'Université d'Oxford un dessin qui représente l'apparition de l'ange à Joachim. Au verso de la même feuille, on voit S[t] Joachim en compagnie de S[te] Anne. Ce dessin, qui est attribué au Sanzio, n'est point authentique.

prêtre préside à l'union des époux. La figure de Joseph est convenable, et celle de Marie est belle de la beauté des Vierges du maître[1]. Les compagnes de la Vierge ont une physionomie douce, calme, pleine de tendresse et d'admiration pour celle que l'ange a proclamée leur reine. La plupart des suivants de Joseph, au contraire, sont animés de passions violentes; les vieillards seuls s'inclinent devant la sagesse de Dieu, mais les hommes et surtout les jeunes gens s'irritent,

1. V. sur les Vierges de Giotto, le tome I du présent ouvrage, p. 188 et suivantes. — Nous n'avons point un intérêt spécial à nous arrêter à l'iconographie de la Vierge dans ce tableau, et il en sera de même à propos de l'Annonciation, de la Visitation, de la Nativité, de l'Adoration des Mages et de la Présentation au temple, parce que, dans ces différents sujets, Marie, vierge d'abord et vierge-mère ensuite, reste, au milieu de sa vie évangélique, telle à peu près que nous l'avons vue dans la première partie de cette étude. Cette virginité par excellence et le prodige de cette maternité virginale, qui sont du domaine de l'Écriture, l'art les a généralisés et abstraits, en les transportant du temps dans l'éternité. Nous ne ferons donc que les rappeler en traits généraux, et nous insisterons seulement sur les peintures qui ont un rapport immédiat avec l'œuvre de Raphaël. Il n'en sera plus ainsi dès que nous quitterons Nazareth et Bethléem pour Jérusalem. La Vierge alors apparaîtra avec des caractères nouveaux, dont il importera de suivre l'expression dans l'œuvre des principaux maîtres. Marie, partie active dans le drame de notre rédemption, aura à nous révéler de nouvelles sources de beauté morale et pathétique. Telle est la cause des développements dans lesquels nous entrerons à propos du Portement de croix, du Calvaire, de la Mise au tombeau et du Couronnement de la Vierge, et que nous ne donnerons pas aux premières gloires et aux premières vicissitudes de la vie évangélique de la Vierge, de peur de répéter ce que nous avons déjà dit dans notre premier volume.

se révoltent, brisent leurs baguettes avec désespoir, s'emportent en invectives, vont même jusqu'à menacer du poing l'époux de la Vierge. Giotto répéta plusieurs fois le même sujet, notamment à Santa-Croce, sans jamais s'écarter beaucoup des dispositions principales de la fresque de l'Arena. Il ne créait pas la tradition, il la continuait en lui donnant une meilleure forme, et ne faisait que se soumettre aux indications des peintres du XIIIe siècle (de Gaddo Gaddi par exemple), qui tenaient eux-mêmes leur enseignement du moyen âge. Or, jusqu'à la fin du XVe siècle, la Renaissance refit à peu près le même tableau. Elle apporta des variantes dans les parties accessoires, mais ne changea rien au motif principal. Voyez le Mariage de la Vierge d'Andrea Orcagna dans le tabernacle d'Or-san-Michele, celui de Bartolo di maestro Fredi dans la galerie de l'Académie des beaux-arts à Florence, celui de Pietro Laurati à l'hôpital de Sienne, celui d'Agnolo Gaddi à la cathédrale de Prato, celui de Masolino da Panicale à Castiglione d'Olona, ceux de Beato Angelico aux Offices[1] et au musée de Madrid, celui de Dome-

1. Le petit tableau de Beato Angelico, dans la galerie des Offices, présente une grâce particulière sur laquelle il faut insister. Le grand prêtre est vu de face au milieu de la composition, prenant de sa main gauche le bras gauche de la Vierge et de sa main droite le bras droit de S[t] Joseph pour rapprocher et unir les deux époux. Sept femmes et deux petits enfants sont derrière la Vierge. Sur les dix personnages qui suivent S[t] Joseph, il y en a deux qui le menacent, deux autres qui brisent leurs bâtons avec rage, quatre qui se

nico Veneziano à Santa-Maria-Nuova, celui de Benozzo Gozzoli dans le sanctuaire de Castel Fiorentino, celui de Cosimo Rosselli au musée de Naples, celui de Domenico Ghirlandajo à Santa-Maria-Novella, celui de Pinturicchio à Sainte-Marie-du-Peuple, celui de Carpaccio à la galerie Brera, celui de Francia Bigio dans le cloître de l'Annunziata, celui de Luini à Saronno, celui de Gaudenzio Ferrari à la cathédrale de Côme, etc., toujours vous reconnaîtrez la même symétrie, la même ordonnance, toujours les mêmes figures se reproduisent presque à la même place, avec les différences de types, de désinvolture et d'accent qui caractérisent chaque école. Tantôt la scène se passe dans le sanctuaire, tantôt sous le péristyle, plus souvent encore à l'extérieur du temple[1]. Ici les personnages sont mystiques d'expression, là ils sont pris dans la réalité même. Quelquefois le tableau se complique : dans la fresque de Saint-Laurent à Viterbe, on reconnaît Ste Anne et St Joachim parmi la multitude des person-

soumettent en priant, deux autres enfin qui entonnent dans de longues trompettes de joyeuses fanfares. Tout cela est jeune et naïf, frais et clair, gracieux et tendre. C'est une fête mystique et comme des noces célestes illuminées par l'humilité de l'épouse. Tout est douceur et bonté. Il n'est pas jusqu'à la colère des ennemis de l'époux qui ne soit attendrissante. Ces prétendus violents veulent en vain montrer de la rage, ils ne le peuvent; leurs gestes sont courroucés, leurs traits n'expriment que de l'amour.

1. C'est à l'extérieur du temple que la scène se passe avec le plus de vérité; car chez les Hébreux le mariage n'était qu'un contrat, et aucune cérémonie religieuse ne le venait consacrer.

nages qui viennent à la suite des deux époux. D'autres fois ce sont de simples fiançailles, dans lesquelles le grand prêtre n'intervient pas, comme dans la fresque de Pinturicchio à Sainte-Marie-du-Peuple. Il arrive aussi que, faute de précision dans la disposition des groupes, faute surtout de caractère dans les personnages principaux, le Mariage de la Vierge est celui de qui l'on veut. C'est ainsi que, dans l'église de San-Jacopo à Bologne, Vasari a pris le mariage de Ste Cécile pour celui de la Vierge. Plus on avance vers le xvie siècle, plus les portraits abondent[1]. Quelle meilleure occasion de représenter ses amis ou ses protecteurs, que de les mettre à la suite de Marie et de Joseph ! Il y avait place pour tout le monde dans de pareils tableaux; les fâcheux eux-mêmes trouvaient leur raison d'être parmi les piètres figures des prétendants évincés. En multipliant les exemples et en m'étendant sur les descriptions, j'allongerais sans profit ce travail. Mieux vaut décrire complétement le tableau qui servit de modèle à celui de Raphaël.

Dans la composition que Pérugin peignit, en 1496, pour la cathédrale de Pérouse, le temple, dont la coupe

1. La fresque de Domenico Ghirlandajo à Santa-Maria-Novella peut servir de type aux représentations que les Florentins aimaient à se donner d'eux-mêmes sous l'apparence d'une scène empruntée aux livres saints. Dans cette fresque ce qu'on regarde surtout, ce n'est pas la Vierge, ce sont les femmes florentines qui la suivent. Là, tout est beauté, fraîcheur et grâce. On se passionne pour ces admirables portraits, et l'on oublie le tableau même. La Renaissance, pour arriver à l'idéal, devait passer par cet abus de la réalité.

horizontale est un octogone régulier, forme le fond du tableau. Quatre portes sont placées symétriquement sur quatre des faces, et précédées de quatre portiques ou avant-corps isolés, que relient seulement entre eux les six degrés qui sont la base et comme le piédestal du monument. L'appareil qui supporte l'entablement inférieur est composé de colonnes et de pilastres. Les pilastres se répètent à l'étage supérieur, où ils encadrent les fenêtres qui percent chacun des pans. L'édifice est couronné par une coupole dont on ne voit que l'affleurement. La rigidité des lignes de l'architecture est rompue de chaque côté par le mouvement de légères collines; et, à travers les portiques, comme à travers les portes qui se répondent, l'œil suit les ondulations de la campagne. Viennent ensuite différents groupes, dans lesquels on remarque une certaine animation. On y cause sans doute du prodige qui vient de s'accomplir. Il n'y a pas, dans ces groupes secondaires, moins de dix-huit figures, qui servent, par leur importance relative, à montrer la valeur des plans intermédiaires et à mesurer l'étendue que le peintre a voulu donner à ses horizons.

Les époux et tous les personnages qui les assistent sont sur le premier plan et presque sur un seul plan; un même niveau pourrait mesurer la hauteur de toutes les têtes. De là un peu de monotonie, voire un peu de confusion. La Vierge et S[t] Joseph sont mêlés aux groupes qui les suivent, et les figures réunies dans chacun de ces deux groupes sont placées

symétriquement de part et d'autre. Le parallélisme est complet : à une figure vue de dos dans le chœur des vierges, répond, dans le chœur des prétendants, une figure placée de la même manière. Tous appartiennent naïvement au xve siècle, et n'ont aucune prétention à la vérité historique; mais ils sont généralement beaux, purs, recueillis, et s'il est vrai qu'ils sont là pour le seul plaisir de paraître, on ne saurait leur en savoir mauvais gré.

La Vierge, qui devrait avant tout attirer, retenir et fixer l'admiration, fait ici une assez triste figure. Non, ce n'est pas la divine créature « élevée comme une colombe dans le temple du Seigneur et nourrie de la main des anges [1]. » Pietro Vannucci s'y montre même au-dessous de ce qu'on est en droit de lui demander. Les traits sont fades; ils n'ont pas cette profondeur d'expression mystique qui fait l'originalité des figures ombriennes. L'arrangement des cheveux est pauvre [2]. L'ajustement de la robe et du manteau manque aussi d'élégance. Les formes elles-mêmes sont dépourvues de jeunesse; elles sont pesantes, trop épaisses, incertaines. Enfin, chose grave et défaut capital, parmi les vierges qui accompagnent la Vierge, il n'en est pas une qu'on ne puisse lui préférer. La première, vue de face et placée tout à côté de l'épouse, lui fait un tort réel par sa beauté. La se-

1. *Protoévangile de Jacques le Mineur,* chap. VIII.

2. On trouve une étude pour cette tête de Vierge dans la collection des dessins du Louvre.

conde n'est remarquable que par la richesse de son costume ; mais si ses traits sont insignifiants, l'enroulement des cheveux et la disposition de toute la parure produisent l'effet le plus séduisant. La troisième rappelle, par son habit, l'austérité des ordres monastiques contemporains du peintre. La quatrième, vue de dos et ne montrant qu'un profil perdu, est fort belle. La dernière (celle qui termine le tableau du côté droit) est une réminiscence des archanges si souvent répétés dans l'œuvre de Pérugin.

En face de la Vierge, St Joseph est bien le vieillard de l'évangile apocryphe. Une simple couronne de cheveux blancs orne sa tête, qui respire la bonté et aussi la timidité[1]. Parmi les personnages qui le suivent, il y en a deux qui brisent leurs baguettes : l'un est un adolescent, l'autre est presque encore un enfant; avec leurs abondantes chevelures blondes, ils feraient, sous des habits de femme, de délicieuses figures. Les quatre autres, plus âgés, ont retrouvé le calme et la soumission. Le dernier, celui qui ferme le tableau à gauche, présente un profil dantesque d'un beau caractère. Un autre, vu de face, rappelle les traits du peintre lui-même.

1. On trouve, dans la collection de dessins du duc d'Aumale, une très-belle étude au crayon noir pour cette tête de St Joseph. — Il y a, dans le chœur de l'église des Franciscains près Spello, un *Sposalizio,* dont les figures ont une physionomie à part, mais dont l'auteur est resté inconnu. Dans ce *Sposalizio,* la figure de St Joseph rappelle assez fidèlement le St Joseph de Pérugin.

Entre ces deux groupes d'hommes et de femmes, le grand prêtre est le centre et comme l'axe de la composition. Est-ce pour donner à cet axe plus de solidité, est-ce pour rendre plus stable l'équilibre général, que Pérugin a montré le pontife complétement de face, qu'il lui a donné des formes puissantes et qu'il l'a campé d'aplomb sur les deux hanches, les jambes raides et écartées, comme pour résister à tout effort qui tenterait de l'incliner, soit d'un côté, soit de l'autre ? Je ne sais ; mais cette immobilité, cette allure massive et sans grâce, qui satisfont peut-être aux lois de la statique, sont à coup sûr en dehors des conditions de la beauté pittoresque. Les traits sont d'ailleurs remplis de noblesse, de douceur, de sérénité, et le geste par lequel le grand prêtre unit les mains des deux époux est d'une familiarité vraiment paternelle.

Ce tableau, peint sur un panneau de bois très-épais et parfaitement sain, est d'une excellente conservation. Il mesure en hauteur $2^{m},32$ et en largeur $2^{m},85$. Les figures principales, au nombre de quatorze, ont à peu près 1 mètre de haut. La couleur est d'une remarquable limpidité. Les transitions sont savantes, quoique peu cherchées ; l'aspect général est blond, un peu froid, mais d'une gamme douce et harmonieuse. Chaque figure gagne à être étudiée isolément, détachée de l'ensemble auquel elle appartient, mais auquel elle est rarement indispensable. Une telle composition a de quoi nous charmer, mais elle est loin d'apporter une satisfaction sans mélange. Si l'art y est

élevé déjà à un bien haut point, on comprend tout de suite qu'il a encore des abîmes à franchir. Or ce but, que les esprits les plus grands du xve siècle avaient à peine entrevu, voilà, dès les premières années du xvie, un jeune homme, à peine âgé de vingt ans, qui va d'emblée l'atteindre et le fixer dans des limites que l'imagination ne dépassera jamais.

Avant de parler du Mariage de la Vierge de Raphaël, disons un mot du second *Sposalizio* que Pérugin peignit en 1497. Ce tableau est en largeur, et comme il n'est que le gradin d'un tableau beaucoup plus important, il est infiniment moins compliqué que le précédent. Mais s'il contient moins de personnages, il y a aussi moins de confusion, et l'idée gagne en clarté ce qu'elle perd en abondance. La scène se passe, non plus à l'extérieur, mais sous les portiques du temple. Au centre, le grand prêtre, arc-bouté sur ses deux jambes, est identiquement posé comme nous l'avons vu tout à l'heure. Il soutient de sa main gauche le bras de la Vierge qu'il attire vers St Joseph, et de sa main droite il bénit les époux. La Vierge et St Joseph ont un mouvement plus juste que dans le tableau précédent, et ils sont tout à fait indépendants des groupes qui les suivent. Ces groupes sont, en effet, relégués sur les côtés, et formés : à droite, derrière la Vierge, de trois femmes seulement [1]; à gauche, derrière St Joseph, de cinq hommes, dont l'un rompt encore une baguette.

1. Une de ces femmes tient dans sa main droite deux colombes.

Le fond d'architecture est simple et largement ordonné. Ce tableau n'aurait du reste rien de commun avec celui de Raphaël, si la Vierge, sans être ce qu'on souhaiterait qu'elle fût, ne faisait pressentir, quoique de bien loin et seulement par la manière dont elle est posée, le type de perfection réalisé par le Sanzio [1].

III.

Le *Sposalizio* de Raphaël est une répétition du Mariage de la Vierge peint par Pérugin pour la cathédrale de Pérouse, avec une réminiscence de la Vierge du *Sposalizio* de Santa-Maria-Nuova à Fano. La disposition générale est celle qu'adopta Pietro Vannucci pour le premier de ces tableaux. Seulement la grandeur du cadre est notablement réduite, et les figures sont plus petites que demi-nature. De plus, les deux groupes sont interposés : la Vierge et les femmes qui la suivent, au lieu d'être à droite, sont à gauche ; St Joseph et les hommes qui l'accompagnent, au lieu d'être à gauche, sont à droite. Nous verrons quel avantage il y eut à cette interposition.

En s'appropriant la composition de son maître, Raphaël l'a transformée au point de la rendre méconnais-

1. Pinturicchio a presque reproduit ce tableau dans une des fresques qu'il a peintes à Sainte-Marie-du-Peuple à Rome.

sable. La disposition matérielle est seule conservée, l'âme est transfigurée. En rapetissant le cadre, il a tellement agrandi l'idée, que là où tout à l'heure nous ne voyions que l'agréable peinture d'une légende apocryphe, nous sommes forcés de reconnaître les personnages réels, vivants, éternels de l'Évangile. On oublie les récits étranges de l'*Infantia Salvatoris* pour ne plus songer qu'à la Vierge de Nazareth et pour ne plus la voir que dans sa divine simplicité. Raphaël manifeste ici, sans éclat, mais avec une autorité souveraine, son incomparable originalité. Il en prend possession d'une manière incontestable et définitive. Rien de semblable n'avait été peint avant lui, rien de semblable n'a été peint que par lui. Il se révèle, dès sa vingtième année, comme le plus grand et comme le plus pur des maîtres. Ce n'est plus une vierge qu'il nous montre, c'est la Vierge. « C'est la Vierge sans péché, de qui naîtra bientôt sans péché celui qui devait effacer les péchés du monde [1]. » Au point de vue de la beauté, chacun des traits est irréprochable, et la pureté d'expression est telle, qu'elle fait oublier la beauté. On peut lui appliquer la parole de l'Ecclésiaste : *Gratia super gratiam mulier sancta et pudorata*. Toutes les vertus rayonnent sur cet adorable visage. « Rien de haut dans le regard, dit S[t] Ambroise en traçant le portrait de la Vierge, rien de heurté dans le geste, rien d'abandonné

1. *De qua immaculata immaculatus procederet, omnium maculas purgaturus*. (S[t] Bernard, *Homilia* 2.)

dans la démarche; mais tout l'aspect de son corps était comme le simulacre de son âme et comme la figure de sa sainteté. Aussi nulle meilleure escorte ne pouvait la faire respecter qu'elle-même[1]. » « Elle s'est dévouée au Christ pour lui être vierge, dit encore St Bernard, et elle s'est désignée par là, sans le savoir, pour lui être sa mère. » « La pudeur avait illuminé son front, ajoute Gerson, la bonté avait répandu la suavité sur ses lèvres, la décence s'était posée sur ses joues, la modestie avait paré son corps d'un charme divin... » Tout cela se reconnaît dans la Vierge du *Sposalizio* de Raphaël. Il semble que l'image de Dieu se soit réfléchie déjà sous sa forme la plus pure dans la femme privilégiée qui bientôt sera le sanctuaire de la beauté par excellence[2].

Regardons derrière nous, et pour mieux comprendre la valeur de chacune des parties du tableau de Raphaël, redescendons jusqu'à la partie correspondante dans le tableau de Pérugin. Pour s'orienter

1. St Ambroise, *de Virginibus*, liv. II.

2. La gravure de Longhi (je parle de cette gravure seulement parce qu'aucune autre ne mérite d'être mentionnée), quelque mérite qu'on lui reconnaisse, ne donne qu'une idée fausse de cette figure de Vierge, de même que de la plupart des autres figures de ce tableau. Ce sont là des idées d'un ordre tellement élevé, qu'on ne peut les traduire, sans les amoindrir au point de les rendre presque méconnaissables. Que l'on compare à cette gravure une photographie faite d'après le tableau même, et, toute défectueuse que sera encore cette photographie, la comparaison sera accablante pour le burin du graveur milanais.

et connaître où l'on est, il faut savoir d'où l'on est parti.

L'arrangement des cheveux de la Vierge, l'ajustement des draperies, d'une invention pauvre et d'un aspect monotone dans le tableau du musée de Caen, sont, dans le tableau de la galerie Brera, d'une élégance pleine de sobriété, on pourrait dire de virginité, que Raphaël lui-même pourra seul reproduire encore. Le voile, qui se mêle aux bandeaux de la chevelure, flotte sur l'épaule droite et vient se nouer sur la poitrine, où il rompt avec beaucoup de bonheur l'uniformité du corsage, uniformité malencontreuse chez Pérugin. Le manteau est retenu sur l'épaule gauche et découvre complétement le bras droit. En renversant le tableau de son maître, Raphaël s'est placé dans des conditions pittoresques très-préférables. C'est sur la Vierge que se concentre l'intérêt d'une pareille composition, cela est incontestable; donc tout doit être subordonné à la Vierge, tout doit être conçu en vue de mettre son geste en pleine évidence. Or, c'est le bras droit de l'épouse qui, en s'avançant vers l'époux, décide du mouvement de toute la figure et presque de l'effet du tableau. Eh bien, ce bras que Pérugin relègue et cache sur un second plan, de manière qu'on n'en puisse voir que l'avant-bras, Raphaël le découvre et le met en pleine lumière. De là, chez l'un beaucoup d'hésitation, d'incertitude, même une certaine gaucherie; chez l'autre, au contraire, beaucoup de franchise et de clarté. De plus, le

bras et la main gauches de la Vierge, que Pérugin ne sait comment placer, s'effacent dans la figure de Raphaël et trouvent leur fonction naturelle en retenant le manteau, dont la draperie prend alors un développement plus logique et plus ample. Pérugin avait vu l'écueil, et pour l'éviter dans le tableau qu'il peignit en 1497, il avait tourné presque de face le corps de la Vierge. De plus, il avait jeté le manteau sur l'épaule gauche et avait employé la main gauche à le retenir. C'était mieux, mais ce n'était pas encore bien. Raphaël a vu les hésitations de son maître, et il a résolu complétement la difficulté. La main qui va recevoir l'anneau était d'un mouvement indécis et d'un dessin tourmenté dans la peinture de Pietro Vannucci, et elle se présente maintenant avec autant d'élégance que de simplicité. Enfin Raphaël, en allongeant la robe de la Vierge[1] et en modifiant la forme de cette robe à la hauteur des épaules[2], a imprimé à toute la figure une noblesse qu'on ne lui connaissait point. Telles sont les causes principales qui différencient ces deux images de Vierge, et qui établissent de l'une à l'autre une distance pittoresque pour ainsi dire incommensurable.

Derrière la Vierge, se retrouvent ses compagnes. Elles sont au nombre de cinq; mais, au lieu d'être alignées les unes à côté des autres, elles forment un

1. Cette robe, qui ne va pas plus bas que la cheville dans le tableau de Caen, descend jusque sur les pieds dans le tableau de Brera.

2. Raphaël a substitué à l'échancrure carrée de son maître une échancrure arrondie.

groupe distinct. Loin de nuire à l'importance de la Vierge, elles inclinent vers elle, par leur attention et par leur respect, le respect et l'attention du spectateur. Sous le rapport de la composition, rien n'était fait dans le tableau de Pérugin; tout est ordonné, senti, voulu, dans le tableau de Raphaël. De même pour les costumes. Au lieu des puérilités, des disparates, des dissonances et des anachronismes que nous signalions tout à l'heure, nous éprouvons ici une unité d'impression qui résulte de l'unité de conception. Notre œil, en regardant le tableau de Caen, se plaisait à en isoler les figures, à les passer en revue, à les considérer chacune à leur tour, la femme du peuple à côté de la grande dame, l'élégance mondaine à côté de l'austérité monastique. Rien de semblable dans le tableau de Brera. C'est bien moins telle ou telle figure du groupe qui nous ravit, que le groupe lui-même. Chaque partie est délicieuse, mais le tout est plus délicieux encore. Tel est un chœur parfaitement harmonieux, dont on ne peut détacher une voix. Les ajustements n'ont rien qui attire. Toutes les coquetteries sont sévèrement proscrites. Les robes et les manteaux sont sobres de couleurs et sans aucune recherche; le bandeau et le voile des vierges sont les seuls ornements que Raphaël ait permis à ces jeunes têtes, où rayonne la beauté [1]. Mais de ces éléments

1. Sur ces cinq figures, quatre sont jeunes, une seule est plus âgée et elle a le front plus sévèrement voilé que les autres.

austères, le génie du peintre a su faire les plus délicates parures, celles qui permettent le mieux à l'âme de paraître. Ces vierges sont les dignes sœurs de celles qui, tour à tour riantes et graves, hantaient le *Rêve du Chevalier*, et qui, nuit et jour vers cette époque, charmaient et fortifiaient le génie du peintre. D'impassibles et indifférentes qu'elles étaient sous le pinceau de Pérugin, elles se sont transformées sous le regard de Raphaël et sont devenues, non-seulement par la tenue, mais par les liens intimes de l'esprit et du cœur, les dignes compagnes de la Vierge... Est-ce à dire que le Sanzio soit arrivé jusqu'à la vérité historique? Nullement. L'eût-il connue, je crois qu'il ne s'y serait pas soumis. Il cherchait la beauté pure, il la comprenait comme le miroir de la beauté morale, et tout ce qui en facilitait l'expression lui était bon. Si les descendants de Japhet sont les plus beaux des enfants des hommes, qu'importe que les héros de l'Ancien Testament aient été de race sémitique? En dehors du beau, rien de vrai dans l'art.

Du côté opposé, St Joseph n'est plus le vieillard légendaire qu'a représenté Pérugin [1]. A cet égard, Raphaël s'est presque constamment éloigné de la tra-

1. Si l'art a presque constamment figuré l'époux de la Vierge sous les traits d'un vieillard, c'est d'après l'autorité d'un passage de l'histoire de St Joseph écrite en arabe, où il est dit que, lors de son mariage, Joseph avait atteint l'âge de quatre-vingt-dix ans, et qu'il mourut à cent onze ans. Il est d'ailleurs peu de traditions plus anciennes et plus répandues que celle qui attribue un grand âge à

dition, soit qu'il l'ait rejetée comme invraisemblable, soit qu'il l'ait jugée contraire aux conditions pittoresques du sujet. Il a compris l'époux de la Vierge sous les traits d'un homme qui incline vers la vieillesse, mais qui n'y est point encore parvenu. Il est vêtu d'une tunique de couleur sombre et d'un manteau plus clair jeté sur l'épaule gauche. D'une main[1], il tient la baguette couronnée de fleurs, et de l'autre main il présente à la Vierge l'anneau nuptial. Comme chez Pérugin, les pieds sont nus. Le saint époux du tableau de Brera, sans moins de dignité que la figure correspondante dans le tableau de Caen, a dans la désinvolture plus d'aisance et plus de noblesse.

Nous reconnaissons, derrière S[t] Joseph, les cinq prétendants que nous avons vus dans la peinture du Pérugin, mais mieux ramassés, mieux groupés, plus à leur place, plus justes de mouvements, plus pénétrés de leur rôle secondaire, empiétant moins sur l'importance du personnage principal, formant surtout avec lui un accord plus complet[2]. Dans cette partie du tableau, cependant, Raphaël ne s'est pas entièrement affranchi des modes de son temps. S'il a cherché, dans les têtes, l'effet moral et la passion inhérente au sujet, il n'a pas été, dans les ajustements,

Joseph, lorsque Marie lui fut remise. *Accipit Mariam viduus*, dit S[t] Épiphane, *œtatem agens circa octoginta annorum et amplius*.

1. De la main gauche.

2. Toutes ces figures tiennent leurs baguettes.

plus loin que la logique de ses contemporains, il a reproduit fidèlement leurs costumes et jusqu'à leurs allures. L'adolescent qui, sur le premier plan, brise sa baguette sur son genou, avec un mouvement plus juste, moins efféminé, plus énergique que chez Pérugin, a conservé la coiffe, le pourpoint et les chausses de la fin du xve siècle. L'autre jeune homme, qui, placé derrière St Joseph [1], rompt aussi sa baguette entre ses mains, rappelle également, par l'élégance de sa coiffure, les compatriotes du Sanzio. Hâtons-nous d'ajouter que Raphaël a su dégager ces réminiscences de toutes les minuties, de toutes les recherches mesquines, de tous les ornements frivoles qui les font tant paraître chez son maître. Il a sagement fait aussi de supprimer les deux figures d'homme et de femme vues de dos qui se répondaient de chaque côté dans le tableau de Pietro Vannucci, et qui, en établissant une symétrie forcée, engendraient la monotonie.

Quant au grand prêtre, il occupe toujours le centre de la composition. Mais au lieu de la pose immuable qu'il affectait dans les deux tableaux de Pérugin, il est placé dans une attitude qui répugne à l'immobilité. Il y a du mouvement, non-seulement dans la tête, mais dans les épaules, dans les hanches, dans les jambes, dans toute la figure. Les traits du visage, qui étaient fort beaux et très-impersonnels

1. Les trois autres figures sont également placées derrière St Joseph.

dans le tableau de Caen, prennent ici un caractère individuel et vivant, et en même temps un accent judaïque tellement prononcé, qu'on les peut admettre dessinés d'après un Israélite contemporain du peintre. Les mains, qui rapprochent l'une de l'autre les deux mains des époux, d'un dessin très-sommaire chez Pietro Vannucci, sont étudiées avec le plus grand soin chez Raphaël. Quant au costume, il gagne en élégance, sans rien perdre de son caractère historique. C'est, comme coiffure, la tiare ; comme vêtement, la toge tombant jusqu'aux pieds, recouverte d'une chasuble retenue à la taille par une ceinture enrichie de pierreries, et enfin l'éphod qui passe sur les épaules et couvre la poitrine.

Tels sont les personnages principaux que renferme le tableau de Raphaël. De quatorze qu'ils étaient dans le tableau de Pérugin, ils sont réduits à treize. J'ai cherché à démontrer quelle différence considérable il y a entre ces deux œuvres, qui semblent presque identiques quand on les regarde superficiellement. On peut juger maintenant de la témérité de certaines affirmations, et s'étonner de lire ces mots dans un livre qui prétend faire autorité : « D'après l'opinion de Pungileoni (dans le *Giornale Arcadico,* n° XXXII, p. 359), et d'après notre propre observation, Raphaël n'a fait que suivre pour cette composition celle du célèbre tableau de son maître [1]. » Rien n'est moins juste. L'art

1. Passavant, t. II, p. 18. — Passavant est plus vrai lorsqu'il dit, à la page 62 de son premier volume : « En somme, le *Sposalizio* de Raphaël surpasse de beaucoup celui de Pérugin par la

de composer, nul pour ainsi dire chez Pérugin, appartient en propre à Raphaël. Il n'y a plus, dans les groupes du tableau de Brera, la même stabilité que dans ceux du tableau de Caen ; on ne voit plus avec la même évidence le point précis où aboutit le centre de gravité de toute la masse : mais l'équilibre pittoresque est définitivement constitué ; l'air circule plus librement entre les personnages plus rapprochés les uns des autres. Le dessin, le mouvement de chaque figure, l'arrangement des draperies, l'expression des têtes, tout diffère complétement. Sans rien perdre en sincérité, chaque figure démontre une science que Pérugin ne connut pas. Si les contours sont plus fins, la couleur aussi est plus suave, plus savante, et sous ce rapport le tableau de Raphaël, malgré les avaries qu'il a reçues du temps, malgré certaines nuances qui ont poussé au noir [1], fait également oublier celui de Pérugin.

Enfin le fond, tout en reproduisant celui de Pietro Vannucci, en est encore dissemblable, et lui est infiniment supérieur. Le temple, au lieu d'avoir huit faces, en a seize, et devient dès lors, par suite de la multiplicité des plans, presque circulaire. Il est entouré dans son pourtour d'une colonnade, à laquelle conduit de toutes parts un escalier de huit marches,

beauté des formes et des expressions. » Il faudrait ajouter, par l'ordonnance des groupes, par le dessin des figures, etc.

1. Notamment le manteau vert de la femme placée sur le premier plan à gauche. — L'exécution du *Sposalizio* est plus large, moins minutieuse, plus savante que celle du *Rêve du Chevalier*.

qui constitue la base du monument. L'édifice est également couronné d'une coupole; mais au lieu de n'en apercevoir que l'affleurement, on la voit dans son entier[1]. Au milieu de l'entablement on lit : RAPHAEL VRBINAS; puis au-dessous, d'un côté de l'arcade centrale : M, et de l'autre côté : DIIII. C'est la première date connue que Raphaël ait ajoutée à l'un de ses tableaux. Les détails de l'architecture sont tracés à l'encre noire et recouverts d'une couche légère de couleur, à travers laquelle on peut suivre aisément le trait de l'épure. Toutes les proportions sont d'une justesse, d'une pureté, d'une élégance et d'une sobriété qui, en rappelant les meilleures traditions de la Renaissance, font songer à l'antiquité. Quelle surprenante époque, que celle où un artiste de vingt ans pouvait, en même temps qu'il peignait la Vierge du *Sposalizio,* tracer les lignes du temple qui sert de perspective à ce tableau. Vasari a exprimé l'admiration contemporaine lorsqu'il a écrit : « *In questa opera, è tirato un tempio in prospettiva con tanto amore, che è cosa mirabile a vedere le difficultà ch'egli in tale esercizio andava cercando*[2]... » Les collines qui, de chaque côté, servent d'encadrement au temple, sont mieux massées aussi que dans le tableau de Pérugin, plus exemptes de détails inutiles et forment un horizon plus profond. Raphaël enfin a été plus sobre de personnages accessoires,

1. Le tableau est cintré, comme celui de Pérugin, et le sommet du cintre ne coupe que le haut de la lanterne.

2. Vasari, t. VIII, p. 4.

et les a autrement disposés sur le pavement de marbre qui s'étend de la base du temple jusqu'au premier plan du tableau. Il a réduit à deux le nombre de ces groupes secondaires, et il a placé en outre sous la colonnade trois petites figures qui permettent à l'œil de mesurer avec exactitude les relations architectoniques du monument. Ces figures ne laissent aucun vide inutile; elles ne rompent pas le silence, ne détournent pas l'attention et ne nuisent en rien au recueillement nécessaire dans un semblable sujet.

Le *Sposalizio* marque presque le début de Raphaël, et sur ce thème tant de fois répété depuis plus de deux siècles, l'art, qui n'avait pas su trouver le mot de l'énigme, n'aura plus désormais rien à dire. Giotto, Beato Angelico, Ghirlandajo, Pérugin, tous les plus grands peintres avaient épuisé leurs efforts, sans produire autre chose que de belles œuvres; Raphaël, nourri de la substance de ces maîtres, donne enfin l'œuvre elle-même. Il rend lumineuse la première obscurité de Marie. Il saisit tout à coup le caractère idéal de cette suave et virginale physionomie. Il montre la Vierge, humble entre les plus humbles, revêtue de douceur, parée du calme de l'amour. « La Sagesse s'est bâtie à elle-même une demeure[1]. » Voilà enfin une image qui justifie la parole de S[t] Paul, lorsqu'il dit : « Elle est une nouveauté créée par Dieu sur la terre. » Elle est en effet d'une nature infiniment supé-

1. *Sapientia ædificavit sibi domum.* Prov., IX, 1.

rieure à celle des vierges qui l'accompagnent. C'est une créature élevée déjà par sa naissance au-dessus des hommes, et que bientôt la naissance de Dieu élèvera au-dessus des anges. Raphaël a effacé toute tache du front de la Vierge. Mariée à Joseph, elle demeurera l'épouse de Dieu, pour être bientôt la mère du Verbe. Ses traits reflètent le chaste amour dont les anges brûlent dans le ciel. « C'est du cœur et non de la chair que se joignent ces saints époux, dit St Thomas d'Aquin; ainsi se fait la conjonction des astres, non par le corps, mais par la lumière. »

L'ANNONCIATION.

I.

Dieu, pour sauver le monde, a voulu s'incarner dans le sein d'une femme, du consentement et par le ministère de cette femme. « Dans son amour pour l'homme, il envoie à la Vierge, non un ange ordinaire, mais son archange appelé la Force[1]. » L'humanité déchue avait besoin d'être rachetée. Cette vérité fondamentale se trouvait dans toutes les consciences, à quelque religion qu'elles appartinssent. « Une âme pure, dit l'Œdipe de Sophocle, est en état de satisfaire pour mille par son sacrifice volontaire. » Mercure, parlant au Prométhée d'Eschyle, dit : « N'espère pas de terme à ton supplice, sinon lorsqu'un Dieu s'offrira pour succéder à tes souffrances[2]. » Platon s'élève plus haut encore, et pressent Jésus-Christ dans le juste qu'il montre victime de la méchanceté des

1. Prose d'Abélard : premier dimanche de l'Avent, p. 243.
2. Prométhée est l'image de l'humanité.

hommes, couvert d'opprobres, voué à la plus honteuse des morts. Virgile enfin annonce l'heure de la séparation des deux âges du monde[1]. Une grande victime allait être placée entre le ciel et la terre, et le sacrifice volontaire que la mort allait consommer commence par l'Annonciation.

Relisons d'abord le texte même de l'Évangile selon S[t] Luc[2]. Ce n'est qu'en se pénétrant de ce récit et de sa simplicité divine, qu'on peut bien comprendre les œuvres d'art qu'il a inspirées.

« Au sixième mois l'ange Gabriel fut envoyé de Dieu dans une ville de Galilée nommée Nazareth,

« A une vierge qu'un homme appelé Joseph, de la maison de David, avait épousée; et le nom de la Vierge était Marie.

« L'ange, étant entré vers elle, lui dit : Je vous salue, pleine de grâce, le Seigneur est avec vous et vous êtes bénie entre toutes les femmes.

« Et l'ayant ouï, elle fut troublée à sa parole; et elle pensait en elle-même quelle pouvait être cette salutation.

« Mais l'ange reprit : Ne craignez point, Marie, vous avez trouvé grâce devant le Seigneur.

1. . . . Incipient magni procedere menses.
Talia sæcla suis dixerunt, currite, fusis...
Adspice, venturo lætantur ut omnia sæclo.

2. Chapitre premier. Deuxième section, de 26 à 35 et 38.(V. les saints Évangiles, traduction tirée de Bossuet.... par M. H. Wallon. Paris, 1863.)

« Vous concevrez dans votre sein et enfanterez un fils, et vous lui donnerez le nom de Jésus (de Sauveur).

« Il sera grand et il sera nommé le Fils du Très-Haut, et le Seigneur Dieu lui donnera le trône de David, son père : et il régnera éternellement dans la maison de Jacob ;

« Et son règne n'aura point de fin.

« Marie dit à l'ange : Comment donc cela se fera-t-il, puisque je ne connais point d'homme?

« Mais l'ange lui dit : Le Saint-Esprit surviendra en vous, et la vertu du Très-Haut vous couvrira de son ombre; et c'est pourquoi la chose sainte qui naîtra de vous sera nommée le Fils de Dieu.

« Marie dit : Voici la servante du Seigneur, qu'il me soit fait selon votre parole. Et l'ange s'éloigna d'elle. »

La bénédiction de l'ange à la Vierge a pour mesure la malédiction portée contre la femme à l'origine des choses. Un ange des ténèbres avait annoncé à Ève la fausse science; un ange de lumière annonce le Verbe à Marie. Il y a des deux parts une proposition faite par l'ange à la femme, et des deux parts aussi consentement de la femme à cette proposition. Le *fiat* de Marie à la naissance du monde nouveau rappelle le *fiat* de Dieu au moment de la création.

II.

En évoquant le monde surnaturel, l'art s'efforce de le rendre palpable. Or, au point de vue chrétien, le monde surnaturel tout entier prend sa source dans l'Annonciation : « Première origine du sang de Jésus, dit Bossuet, c'est de là que commence à se répandre ce beau fleuve de grâces qui coule dans nos veines, et qui porte l'esprit de vie dans tout le corps de l'Église. » Dès que la peinture a pu se consacrer à l'Évangile, elle a cherché à se pénétrer du mystère par où commence l'œuvre du salut éternel. Au milieu de la voûte d'un *cubiculum* du cimetière de Sainte-Priscille, on voit une femme assise dans un fauteuil, et debout devant elle un jeune homme qui lui parle dans l'attitude d'un profond recueillement. Cette femme est la Vierge, et ce jeune homme est l'ange. Voilà la première image figurée de l'Annonciation[1]. Cette scène divine, en mettant en présence la Vierge et l'ange, offrait à l'art les formes les plus pures de la terre et du ciel. Cependant les peintres et l'Église elle-même, après s'être d'abord essayés, reculèrent, et, dans la crainte de profaner le message de l'ange, s'abstinrent longtemps de le reproduire. On trouve bien çà et là,

1. Bosio, I, p. 541. — Bottari, c. I, p. 141. — Macaire, *Hagioglypta,* p. 245.

pendant le moyen âge, quelques bas-reliefs, quelques miniatures, quelques mosaïques rappelant l'Annonciation, mais rien qui mérite d'être signalé. Il fallait une science déjà presque sûre d'elle-même, pour toucher à un pareil sujet sans en amoindrir la sainteté; et il fallait en même temps que cette science fût inspirée par une foi assez vive, pour ne point se troubler devant la profondeur du mystère. A toutes les questions que l'artiste encore ignorant s'adressait, il entendait une voix intérieure qui lui répétait la réponse de S[t] Pierre Damien à Dante : « L'âme la plus inondée de lumière dans le ciel, le séraphin qui a le plus enfoncé l'œil en Dieu, ne satisfera pas à ta demande[1]. »

Devant un semblable sujet, chacun doit chercher dans son âme la source de l'inspiration, et, sans se dégager des liens du monde réel, sans faire abstraction de la forme sensible, entrer naïvement dans le monde surnaturel. C'est ce que, dès l'aube de la Renaissance, firent les mosaïstes et les peintres. En présence du dogme chrétien de l'Incarnation du Verbe, ils oublièrent les circonstances accidentelles de l'existence de Marie. Ils s'inquiétèrent peu de la vraisemblance. Ils épuisèrent les rêves de leur imagination pour trouver un lieu dont la magnificence fût digne de contenir un si merveilleux événement. L'humble demeure de Nazareth

1. Ma quell'alma nel ciel che più si schiara,
Quel serafin che in Dio più l'occhio ha fisso,
Alla dimanda tua non satisfára...
(Dante, *Paradiso,* canto XXI, v. 91.)

s'agrandit et se transforma. Il n'y eut point d'ogives assez riches, de cintres assez purs, d'oratoires assez ornés, de portiques assez élégants, de palais assez grandioses, pour abriter une pareille scène ; point de vêtements assez somptueux pour parer la Vierge, point de diadèmes assez riches, point de fleurs assez rares pour couronner son front. C'est ainsi que la vérité historique s'effaça devant le sentiment religieux.

Les peintres grecs avaient montré la voie[1]. Au XIIIe siècle, l'art italien lui-même commence à exciter la ferveur des peuples, et des églises sont consacrées à la *Sanctissima Annunziata*[2]. Guido à Sienne[3] et Cimabue à Florence placent la Vierge debout sur le seuil du sanctuaire, tremblante et reculant devant l'ange. Pietro Cavallini, au contraire, la représente assise et recevant les adorations du divin messager[4]. La piété publique se passionne pour certaines de ces images et des miracles s'accomplissent devant elles. Alors le nom de l'artiste est oublié, et l'on raconte que

1. V. l'Annonciation du ménologe grec du Vatican. — V. aussi l'Annonciation de l'*Exultet* de Pise.

2. L'église de l'Annunziata à Florence date du XIIIe siècle.

3. On voit une Annonciation de Guido à la pinacothèque de Munich ; les attitudes sont dignes, les mouvements sont justes, les expressions sont déjà convenables. On sent que l'art entre dans une voie nouvelle.

4. V. les mosaïques de Santa-Maria-in-Trastevere. — Pietro Cavallini naquit en 1257, neuf ans avant Giotto. Il appartient donc encore au XIIIe siècle, bien que, au commencement du siècle suivant, il se soit rallié à l'enseignement de Giotto. (V. t. I de cet ouvrage, p. 224.)

le peintre s'étant endormi après avoir médité sur la beauté de la Vierge, survint un ange (d'autres disent S[t] Luc) qui peignit le tableau[1]... En même temps l'inspirateur souverain de l'Italie, Dante, plusieurs fois dans son poëme, célèbre l'Annonciation. Parmi les bas-reliefs de marbre blanc qui décorent les parois du premier cercle du Purgatoire, il reconnaît :

« L'ange qui vint sur terre avec la nouvelle de la paix appelée durant tant d'années et avec tant de larmes, et qui ouvrit le ciel après la longue défense.

« Cet ange, sculpté dans une attitude suave, nous apparaissait avec tant de vérité qu'il ne semblait pas être une figure silencieuse.

« On eût juré qu'il disait *Ave*, parce que là aussi était représentée celle qui désira les clefs pour ouvrir à l'amour souverain.

« Et dans son attitude était exprimée cette réponse : « *Ecce ancilla Dei,* » aussi fidèlement qu'une figure laisse son empreinte sur la cire[2]. »

1. Telle fut à cette époque une Annonciation peinte par Bartolommeo. En 1448, Pierre de Médicis consacra à cette peinture une riche chapelle, qu'il fit construire par Michelozzo dans l'église même de l'Annunziata, à Florence. Cette chapelle se trouve la première, en entrant à gauche. Sur l'autel, qui resplendit d'or et de pierres précieuses, est placé le mystérieux tableau, devant lequel brûlent nuit et jour quarante deux lampes d'argent. Ce tableau, qu'on ne montre au public qu'à certaines fêtes, est couvert par un voile, sur lequel André del Sarte a peint une tête de Christ. Il ne faut point oublier, dès le XIII[e] siècle, les Annonciations d'Andrea Tafi.

2. L'angel, che venne in terra col decreto

On sent, dans toutes les peintures du XIV[e] siècle, la vibrante émotion de cette poésie. — Giotto, dans les fresques de l'Arena et de Santa-Croce, en est profondément pénétré. Tous ses adeptes, depuis Puccio Capanna, Stefano di Lapo, le Giottino[1] et Taddeo Gaddi, jusqu'à Gherardo Starnina, Agnolo Gaddi[2], Antonio de Venise et Stefano de Vérone, travaillent sous l'empire de la même inspiration poétique autant que religieuse. — Spinello d'Arezzo montre l'ange de l'Annonciation planant dans les airs et entouré d'une auréole dont la lumière rayonne sur le front de Marie. « Du fond du ciel descendit une lueur[3] ayant la forme d'un cercle semblable à une couronne, et elle ceignit l'étoile[4] et tourna autour d'elle[5]. » — L'Annonciation de Simone

Della molt' anni lagrimata pace,
Ch'aperse' l ciel dal suo lungo divieto,
Dinanzi a noi pareva sì verace,
Quivi intagliato in un atto soave,
Che non sembiava immagine che tace.
Giurato si saria ch'ei dicesse : *Ave :*
Però ch'ivi era immaginata quella,
Ch'ad aprir l'alto amor volse la chiave.
Ed avea in atto impressa esta favella :
Ecce ancilla Dei, sì propriamente
Come figura in cera si suggella.
(Dante, *Purgatorio,* canto x, v. 34.)

1. V. le tableau de l'Académie des beaux-arts, à Florence.
2. Dans la cathédrale de Prato.
3. L'ange Gabriel.
4. La Vierge.
5. Per entro'l cielo scese una facella.

Memmi est digne aussi des vers de Dante. La Vierge, enveloppée d'un manteau royal, est assise sur un trône. Un sentiment d'exquise pudeur imprime à toute sa figure une expression touchante et presque douloureuse. L'ange, couronné d'olivier et porteur du rameau vert, est agenouillé devant elle. Il vient, messager de paix, conclure la réconciliation de l'homme avec Dieu, et les paroles : « *Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum,* » s'échappent de ses lèvres et se dirigent vers la Vierge. Daniel, cinq cents ans plus tôt, s'était incliné devant ce même ange, prosterné maintenant devant la Vierge [1] :

« La confiance et la grâce qui peuvent être dans un ange se trouvent en lui, et nous voulons qu'il en soit ainsi :

« Car il est celui qui porta la palme à Marie, quand le fils de Dieu se voulut charger de notre fardeau [2]... »

Formata in cerchio a guisa di corona,
E cinsela, e girossi intorno ad ella.
(Dante, *Paradiso,* canto XXIII, v. 94.)

1. L'ange Gabriel avait expliqué à Daniel la vision de la venue du Fils de l'homme. C'est donc à la fois, pour l'orthodoxie, l'ange de la prophétie et l'ange de l'accomplissement.

2. . . . . . . Baldezza e leggiadria,
Quanta esser puote in angelo ed in alma,
Tutta è in lui; e sì volem che sia :
Perch'egli è quegli, che portò la palma
Giuso a Maria, quando'l Figliuol di Dio
Carcar si volle della nostra salma.
(Dante, *Paradiso,* canto XXXII, v. 109.)

V. l'Annonciation de Simone Memmi, qui figure sous le n° 9 de

D'un bout à l'autre de la Péninsule, les fresques d'Andrea Orcagna, de Bruno, d'Ugolino, de Duccio, de Jacopo Avanzo[1], de Guariento, de Giusto, de Franco, d'Angelo Gaddi[2], etc., etc., répètent avec un égal empressement la même poésie.

Au XVe siècle, l'art conquiert plus d'indépendance. Entre les mains des hommes secondaires, cette liberté dégénère quelquefois en licence, mais elle est contenue par les maîtres dans les limites du respect, et elle engendre des chefs-d'œuvre en si grand nombre, que faire ici leur énumération serait presque entreprendre une histoire complète de la renaissance italienne. Contentons-nous d'indiquer, entre mille autres exemples : l'Annonciation de Masolino da Panicale à Castiglione d'Olona ; celle de Masaccio sur les pendentifs de l'arc qui commande l'entrée de la chapelle peinte par lui

la galerie des Offices. Ce tableau était dans le Dôme de Sienne ; de là il fut transporté dans l'église Sant-Ansano à Castelvecchio, et il vint en 1799 aux Offices. On lit au bas : SIMON MARTINI ET LIPPUS MEMMI DE SENIS ME PINXERVNT ANNO DOMINI MCCCXXXIII. Le sentiment de cette peinture est délicieux. Simone Memmi a prodigué l'or sur toutes les parties de son œuvre. L'ange s'incline avec un inexprimable respect. La Vierge porte la main gauche à sa poitrine et se détourne comme pour éviter l'arrêt qui la frappe. Cependant la soumission domine tout en elle. Le fait évangélique, sans se transfigurer, s'élève jusque dans les régions de l'apothéose.

1. V. dans la chapelle Saint-Félix, à Saint-Antoine de Padoue.

2. Dans le tableau d'Angelo Gaddi, au musée des Offices (nº 14), l'humble demeure de Nazareth, à l'annonce de la maternité divine, s'est transformée en un palais tout resplendissant d'or, de marbres rares et de pierres précieuses.

dans la basilique de Saint-Clément à Rome; celle aussi qui fut exécutée en mosaïque par Domenico Ghirlandajo sur une des portes latérales de la cathédrale de Florence. Dans ces peintures, le respect et la sainteté de l'ange ne sont dépassés que par la grâce et l'humilité de la Vierge. — Comment ne pas se rappeler également l'Annonciation de Fra Filippo Lippi, dans la cathédrale de Spolète; et cette autre Annonciation du même maître, où la Vierge, assise comme une reine sur une draperie d'or, s'incline docilement devant l'ange, agenouillé au milieu des fleurs? Sous les traits délicats de Marie, on devine un portrait, mais l'onction divine imprimée au front de cette figure efface en elle tout caractère profane et accidentel[1]. — Comment surtout ne pas se recueillir, dans le couvent de Saint-Marc à Florence, devant les trois Annonciations de Beato Angelico?... Au milieu des calmes perspectives du cloître, la Vierge et l'ange sont à genoux l'un et l'autre. L'ange parle avec autorité : « Vous concevrez dans votre sein et enfanterez un fils, et vous lui donnerez le nom de Jésus[2]. » Et Marie se soumet avec simplicité... Puis, sous les arceaux du même cloître, mais à côté d'un jardin

1. Ce tableau est à Londres, à la National Gallery, n° 666 du catalogue. — Rappelons aussi, dans la même galerie, le tableau de Carlo Crivelli (n° 739), remarquable surtout par la grâce des détails, le charme de la couleur et le mouvement épisodique.

2. Ces paroles sont écrites au bas du tableau.

rempli de fleurs[1], la Vierge est assise, croisant dévotement ses mains sur sa poitrine, tandis que l'ange, déployant ses ailes aux riches couleurs, s'agenouille avec respect et dit : « *Salve mater pietatis et totius Trinitatis nobile triclinium.* » C'est peut-être dans une semblable figure de Vierge que se trouve le *summum pietatis* de l'art... Revenant enfin pour la troisième fois dans le même lieu sur l'Annonciation, le plus saint des peintres s'enhardit et place derrière l'ange un moine de son ordre, St Pierre dominicain. Voilà donc des personnages accessoires, étrangers à l'Évangile, qui forcent l'entrée du sanctuaire et s'introduisent à la suite de l'ange dans la solitude de Nazareth[2]. — Filippino Lippi place aussi St Thomas d'Aquin dans son Annonciation de l'église de la Minerve, à Rome. Il va plus loin. Il ajoute un de ses contemporains, un personnage qu'aucune sanction religieuse n'autorise à paraître, un donateur agenouillé, que le saint présente à la Vierge : et c'est ce donateur qui sollicite exclusivement l'attention de Marie; c'est lui qu'elle bénit avec complaisance, sans prendre nul souci de l'ange, qui s'efface derrière elle. Voilà assurément une conception en dehors de toute raison, et cependant il s'en dégage une impression pénétrante. C'est que

1. L'*hortus conclusus* du Cantique.

2. Il faudrait, à côté de Beato Angelico, citer Benozzo Gozzoli, et rappeler l'Annonciation du musée de Berlin. La Vierge est assise; l'ange, avec de grandes ailes d'or, est agenouillé devant elle. Entre eux est un vase, dans lequel fleurit un lis.

l'accent religieux y est très-vif, et que, pour l'art chrétien, la vérité est partout où est la foi... Nous pourrions poursuivre en invoquant les plus grands peintres, Paolo Uccello à Santa-Maria-Maggiore, Piero della Francesca à Saint-Antoine de Pérouse, Vittore Pisanello à San-Fermo-Maggiore de Vérone, Andrea del Castagno à Santa-Maria-Nuova, Cosimo Rosselli à Castello, don Bartolommeo à Sant'Agostino, Sandro Botticelli à la galerie Barberini et au couvent de Santa-Maria-Maddalena de' Pazzi, Mantegna à la galerie de Dresde, Luca Signorelli au musée des Offices; et puis, en avançant vers la fin du xv[e] siècle, nommer aussi les maîtres qui marchent plus résolûment encore vers l'indépendance.

Fra Bartolommeo donne à son tableau l'apparence d'une Vierge glorieuse, et groupe autour du trône de Marie, au moment de l'Annonciation, S[t] Jean-Baptiste, S[t] François d'Assise, S[t] Paul, S[te] Marguerite et S[te] Marie Madeleine[1]. — Lorenzo di Credi revient à une conception purement religieuse... Les deux Annonciations qu'on voit de lui dans la galerie des Offices portent l'empreinte d'une vive émotion[2]... On ne peut regarder non plus sans attendrissement le dessin du Louvre où l'ange et la Vierge, agenouillés tous deux et tous deux inclinés l'un vers l'autre, confondent

1. Musée du Louvre. N° 64 du catalogue officiel.

2. N[os] 1146-1160. — Dans le numéro 1160, la création d'Ève et la chute originelle sont rappelées à côté de l'Annonciation.

dans un immatériel amour leur pensée, leur âme, tout leur être moral. Voilà de ces élans vers l'infini qui ne se trouvent que dans les âmes religieuses. Quel ravissant tableau ce dessin a dû faire[1] ! — Francia ne se suffit pas de l'Évangile, il lui faut une fiction pittoresque. Il place la Vierge debout sur un tertre de gazon, entre S[t] Jérôme et S[t] Jean-Baptiste, la tête levée vers le ciel et les yeux fixés sur l'ange, qui paraît dans le haut du tableau. Cette Vierge a un accent particulier. Tout en se rattachant à la nombreuse famille adoptée par Francia, elle en diffère cependant. La figure n'a pas son immobilité ordinaire. Les joues, encadrées de longs cheveux châtains dénoués sur les épaules, ont perdu les fraîches couleurs dont Raibolini se plaît à les parer. Le visage est pâle, les traits sont un peu tirés, le sang afflue au cœur, la vie paraît comme suspendue, ou plutôt comme transfigurée par la parole de Dieu. C'est un roman religieux ; ce n'est plus l'Évangile[2]. — Luigi Vivarini, dans son Annonciation de l'Académie des beaux-arts à Venise, est plus vrai selon l'Écriture. Il montre la Vierge, partagée entre la douleur et l'extase, discutant le message de l'ange avec autant de candeur que de lucidité. — Mariotto Albertinelli cache, sous les dehors d'une belle couleur, la pauvreté de la conception religieuse[3]. — Il faudrait

1. V. aux dessins du Louvre, le n° 108 du catalogue.

2. Ce tableau est à la pinacothèque de Bologne.

3. V. l'Annonciation de l'Académie des beaux-arts à Florence et celle de la pinacothèque de Munich, n° 545.

en dire autant de Jacopo Palma[1]. — Quant à André del Sarte, entraîné par son génie pittoresque, il met de côté, comme la plupart des Florentins de son temps, toutes les traditions. Les deux Annonciations de la galerie Pitti ont un grand éclat, un grand charme ; la conception de ces tableaux ne manque pas d'une certaine grandeur, et la couleur en est délicieuse; mais la Vierge est sans noblesse et le divin messager ressemble à un enfant de chœur. — Corrège est plus téméraire encore. Dans son Annonciation de l'église de' Frati de Zoccoli di San-Francesco, il se hasarde dans des aventures sentimentales où il n'y a plus de place pour l'austère simplicité de la tradition dantesque. — Titien, dans ses tableaux de Santa-Maria degli Angeli à Murano, de San-Nazzaro à Brescia, de San-Rocco et de San-Salvadore à Venise, fait disparaître l'esprit évangélique sous l'exubérance des pompes vénitiennes. — Pordenone, dans la loge publique d'Udine, rivalise de magnificence avec Titien. — Bonifacio met la scène décrite par S[t] Luc au milieu même de la place Saint-Marc, etc.[2]... Que nous sommes loin de Nazareth, « là où Gabriel ouvrit ses

1. V. son Annonciation à la galerie du Belvédère à Vienne.

2. Nous n'avons pas la prétention, je le répète, de refaire ici, à propos de l'Annonciation, ce qui a été fait dans le premier volume pour les images de la Vierge, et nous ne nous astreignons pas davantage à suivre les maîtres, école par école. Nous allons au hasard de nos souvenirs, évoquant les noms dont sont signées les œuvres principales qui nous paraissent mériter surtout d'être citées.

ailes[1]... » — Michel-Ange voudrait nous y ramener, mais donne-t-il de l'Évangile une idée plus vraie? J'en doute. L'ange accourt, le bras levé, presque menaçant. La Vierge, dont la chevelure est complétement enveloppée de linges, comme serait la tête d'une sibylle, recule et se retourne subitement, en étendant la main droite vers l'ange. Il semble qu'elle veuille éloigner de ses yeux cette apparition. Rien de virginal, rien de jeune dans cette femme aux formes exagérées. Entre ces deux personnages, je cherche le grand mystère de l'amour divin; je ne trouve que l'effroi. Sur eux planent la douleur et presque l'épouvante. La conception n'en est pas moins puissante, et le dessin a quelque chose de sculptural qui ajoute à l'étrangeté, on pourrait dire à la violence répandue sur une pareille scène[2].

Je veux, avant d'arriver au tableau de Raphaël, regarder encore quelques remarquables peintures des maîtres ombriens. — Niccolò Alunno a placé, au bas de son Annonciation, une foule de petits personnages, présentés à la Vierge par un saint moine et par une sainte abbesse un peu plus grands qu'eux, mais bien petits, eu égard à la grandeur de Marie et de l'ange. L'intention est naïve, mais le sujet est trop simple et

1. Là dove Gabriello aperse l'ali.
(Dante, *Paradiso,* canto IX, v. 138.)

2. L'Annonciation de Michel-Ange a été gravée par Beatrizet. C'est sur cette même composition que Marcello Venusti a peint le tableau de la sacristie de Saint-Jean de Latran, à Rome.

ressort trop directement de l'histoire évangélique pour comporter de pareilles complications [1]. — Il est intéressant aussi de considérer, à la galerie Brera, l'Annonciation de Giovanni Santi. Marie est debout, seule à l'intérieur d'un portique, et l'ange est agenouillé au dehors. Dans les cieux, on voit le Père éternel; et plus bas le petit Jésus, portant sa croix et se dirigeant vers la Vierge: le Verbe est précédé d'une colombe qui symbolise le Saint-Esprit. La pensée de ce tableau est obscure et tout à fait étrangère au texte sacré. Devant ces figures dénuées d'expression, le spectateur reste indifférent. Il importait néanmoins de noter cette peinture, parce qu'elle est du père de Raphaël. — Pérugin, dans ses Annonciations de Santa-Maria-Nuova à Fano, du palais Patrizzi à Rome et de l'Académie des beaux-arts à Pérouse, a donné du récit de S[t] Luc une idée claire autant qu'harmonieuse. Cependant, le chef de l'école de Pérouse n'a point eu de prédilection spéciale pour ce sujet, il y est revenu peu souvent, et c'est à Pinturicchio surtout qu'il a laissé le soin de résumer les aspirations de l'école. — Les principales Annonciations de Pinturicchio sont dans l'église de Sainte-Marie-du-Peuple à Rome, dans les appartements Borgia au Vatican, dans la galerie de l'Académie des beaux-arts

1. Ce tableau, qui est venu à Paris au commencement du siècle, est retourné, depuis 1815, dans l'église de Santa-Maria-Novella à Pérouse.

à Pérouse, et dans le Dôme (*chiesa collegiata*) de Spello... Dans la première de ces fresques, la Vierge est assise, lisant dans un livre posé devant elle sur un pupitre de bois sculpté. Elle s'incline devant un chœur d'anges qui la salue en la proclamant Mère de Dieu. Cette composition a le caractère mystique des œuvres ombriennes, mais elle manque de clarté. Les personnages n'ont pas, dans leurs traits, dans leurs attitudes, la spontanéité d'expression qu'on voudrait leur voir. L'architecture et le paysage ont eux-mêmes quelque chose d'indécis, et ne se prêtent qu'avec effort à l'interprétation du mystère... La fresque du Vatican n'a rien qui marque un pas nouveau, ni comme arrangement, ni comme style... Quant au tableau conservé à l'Académie des beaux-arts de Pérouse, il est conçu de la façon la plus élémentaire. La Vierge et l'ange occupent chacun un panneau séparé. Aucun lien pittoresque n'unit les deux personnages; mais leur rapport religieux est bien compris. Ce sont deux charmantes figures. La Vierge surtout est d'une remarquable beauté... Enfin la fresque de Spello[1] est d'une invention bien supérieure aux précédentes peintures; l'exécution en est excellente et la conservation parfaite. La Vierge, vêtue d'une robe rouge et d'un long manteau bleu, au lieu d'être assise, est debout. Un grand pupitre, très-orné et placé devant elle, supporte un

1. Cette fresque se trouve dans la chapelle *del SS. Sagramento.*

livre, et sur ce livre elle pose la main avec confiance. Ses cheveux dénoués flottent sur ses épaules ; ses grands yeux se baissent avec embarras ; l'ensemble des traits est un peu lourd et l'expression générale douteuse encore. L'ange [1], à genoux devant la Vierge, la bénit et lui présente un lis. Cet ange est une des belles figures que l'école de Pérouse nous ait laissées; mais son importance et sa beauté font oublier celles de la Vierge, et c'est une grande erreur de composition. Les accessoires sont trop abondants, trop recherchés, ils tiennent une trop grande place. L'architecture est pleine d'agréments inutiles, les pilastres sont surchargés d'arabesques. Au fond, la campagne abonde en détails superflus. C'est là cependant le chef-d'œuvre du maître. On voit qu'il s'y est complu. Pour lui imprimer au plus haut point son accent personnel, il a joint à sa signature son propre portrait, qu'il a peint sur un pan de mur faisant saillie du côté droit de la loge où se passe l'Annonciation... Pinturicchio a laissé encore une Annonciation dans l'église de Saint-Pierre-hors-les-Murs à Pérouse... Une autre Annonciation est, dans la même ville, à la galerie de l'Académie des beaux-arts. On peut donc dire que Pinturicchio avait adopté ce sujet, et que, dans l'école ombrienne, il en avait fait sa spécialité. Or, dans tous ces tableaux, on retrouve à des degrés divers les mêmes qualités et les mêmes défauts,

1. Cet ange est vêtu d'une robe jaune à manches bleues et roses, et d'un manteau vert qui tombe sur ses genoux.

le même parfum mystique et la même indécision. L'ensemble est d'un bon sentiment; mais chaque figure manque de clarté, de fermeté, de précision. Ceci posé, rappelons tout de suite que, au moment où Raphaël peignit son Annonciation, il travaillait ou allait travailler à Sienne sous la direction de Pinturicchio... Il faudrait citer aussi dans le même ordre d'idées, c'est-à-dire comme points de comparaison, l'Annonciation de Giannicolo Manni au Cambio de Pérouse, celles de Spagna, de Pietro di Luigi, etc. Ces tableaux et le tableau de Raphaël dérivent de la même source; ils appartiennent à la plus fervente des écoles, et l'on comprendra mieux, après les avoir regardés, la valeur de l'œuvre du Sanzio.

III.

Raphaël n'avait que dix-neuf ans lorsqu'il peignit l'Annonciation, et son tableau est un de ceux qui mettent le plus vivement en lumière la sublimité du texte évangélique[1]. Les dimensions matérielles de cette

1. Ce tableau est à la galerie du Vatican. Il forme la première partie d'une prédelle appartenant au Couronnement de la Vierge, qui fut exécuté vers le commencement de l'année 1503, pour Maddalena degli Oddi, de Pérouse. (V. à la fin de ce volume.) Cette prédelle est divisée en trois compartiments, séparés entre eux par une bande noire décorée d'arabesques rouges. Nous possédons au Louvre le

peinture sont des plus modestes, mais son importance morale est considérable.

A la tombée du jour, au milieu du silence de l'atmosphère, quand tout se recueille dans la nature et dans l'homme, la Vierge est assise, méditant sur le livre des prophéties [1]. Avant de concevoir Dieu dans son sein, elle le conçoit dans son esprit et le porte dans son cœur. Elle est seule, inviolable dans le profond secret de sa demeure, quand l'ange lui apparaît et la salue: « L'ange étant entré vers elle, lui dit : Je vous salue pleine de grâce, le Seigneur est avec vous et vous êtes bénie entre toutes les femmes. Et l'ayant ouï, elle fut troublée à sa parole; et elle pensait en elle-même quelle pouvait être cette salutation. » Ces simples paroles contiennent tout le tableau de Raphaël, seules elles peuvent exprimer complétement l'âme et le geste de la Vierge et de l'ange.

dessin original de l'Annonciation, dont les contours, tracés à la plume, sont piqués pour le calque. Ce précieux dessin faisait partie de la collection du roi de Hollande. Sassoferrato a fait de cette Annonciation une copie plus grande que l'original. Cette copie est à Pérouse, dans l'église San-Pietro-Maggiore. — On trouve dans le bréviaire de Mathias Corvin une délicieuse miniature de l'Annonciation, dont le sentiment rappelle assez le sentiment ombrien. Ce sont toujours à peu près les mêmes compositions. Dans cette miniature, l'ange est agenouillé devant la Vierge. Le bréviaire de Mathias Corvin se trouve à la bibliothèque Vaticane, et il porte la date de 1492.

1. S[t] Bernard suppose que la Vierge, au moment où l'ange lui apparut, lisait le livre d'Isaïe, et que son regard venait de s'arrêter sur ces mots : *Ecce Virgo concipiet....* C'est sans doute à cette

L'ange court et vole [1]... « Et cet amour qui le premier descendit en chantant *Ave, Maria, gratia plena*, étendit ses ailes devant Elle[2]... » Et, saisi de respect, il s'arrête à une grande distance de la Vierge, lui présentant d'une main[3] le lis, emblème de pureté, et lui apportant de l'autre main[4] l'éternelle bénédiction. De longs cheveux blonds flottent derrière la tête du divin messager. Ses traits, vus de profil, sont d'une délicieuse suavité. Son regard, plein d'animation, se fixe sur la Vierge, et de sa bouche entr'ouverte sortent les paroles de la salutation. Les membres, élégants quoiqu'un peu grêles, se dessinent à travers les plis flottants de la longue tunique rose; et les grandes ailes noires donnent à toute la figure une légèreté surnaturelle. Cet ange touche à la terre, mais ce n'est que par accident; sa patrie est au ciel. Cependant, il a vu une créature mortelle très-supérieure à lui, et devant ce prodige il s'incline avec une ardente vénération[5].

Raphaël, en effet, a compris que la Vierge, plus

tradition qu'il faut attribuer l'attitude de la Vierge en présence d'un livre, dans un grand nombre d'Annonciations.

1. La jambe gauche se porte en avant, tandis que la jambe droite est rejetée en arrière.

2. E quell' amor, che primo li discese
Cantando : *Ave, Maria, gratia plena,*
Dinanzi a lei le sue ale distese.
(Dante, *Paradiso,* canto XXXII, v. 94.)

3. De la main gauche.

4. De la main droite.

5. Qual è quell' angel, che con tanto gioco

admirable que l'ange dans l'ordre de la grâce, devait être plus admirable aussi dans l'ordre de la nature. Il la montre donc supérieure aux anges et plus belle qu'eux, souverainement humble et parée d'une incomparable chasteté. Elle se fait la servante de Dieu, et cette humilité la rend digne de concevoir Dieu[1]. La jeunesse et la pureté sont les deux caractères qui dominent dans cette figure. La tête est doucement penchée sur l'épaule droite. Les cheveux blonds s'arrondissent, sans aucune recherche, en simples bandeaux. Un voile passe de chaque côté du cou et se croise sur le haut de la poitrine. Le front est haut et d'une limpidité parfaite. Les yeux baissés conservent leur grande candeur. La bouche est émue, sans être troublée. Le geste est aussi calme que le visage : tandis que la main gauche tient le livre ouvert sur les genoux, la main droite se lève, comme pour écarter les hommages de l'ange. Le vêtement enfin, tout modeste qu'il est, a l'ampleur nécessaire pour donner à la figure une grande dignité : la robe rose, nouée à la taille et brodée de noir à la hauteur du cou, est en partie cachée par le long manteau bleu, qui tombe de l'épaule droite jusqu'à terre, en enveloppant les genoux et les jambes; les plis de ce manteau rappellent

Guarda negli occhi la nostra Regina,
Innamorato sì, che par di fuoco.
(Dante, *Paradiso,* canto XXXII, v. 103.)

1. *Quia ergo humillima fuisti,* dit St Augustin, *Verbum increatum ex te carnem sumere coegisti.*

encore la manière des anciens maîtres, et ils prennent déjà cependant plus de souplesse et de vérité. Cette Vierge résume les plus pures aspirations de l'adolescence. Elle présente un idéal moins élevé peut-être que celui de la Vierge du *Sposalizio*, mais plus naïf encore et plus jeune. C'est ainsi qu'elle devait apparaître au peintre qui, presque à la même heure, peignait le *Rêve du Chevalier*[1].

1. Malvasia parle d'une autre Annonciation « de la main de Raphaël » que, vers 1511, Achille Grassi (depuis cardinal) envoya à son frère Agamemnon, à Bologne. On ne sait ce qu'est devenu ce tableau. La collection du château de Gotha en possède une copie qui rappelle la gravure de Marc de Ravenne. (V. Bartsch, t. XIV, nº 15; et Passavant, t. I, p. 142 et t. II, p. 316.) Ce serait alors après l'arrivée de cette peinture à Bologne que Francia aurait écrit en l'honneur de Raphaël le sonnet suivant reproduit par Malvasia :

All' eccellente pittore Raffaello Sanxio
Zeusi del nostro secolo,
Da me Francesco Raibolini, detto il Francia.

Non son Zeusi, ne Apelle, e non son tale
Che di tanti tal nome a me convegna.
Ne mio talento, ne vertude è degna
Haver da un Raffael lode immortale.
Tu sol, cui fece il ciel dono fatale,
Che ogn' altro excede, e fora ogn' altro regna
L' eccellente artificio a noi insegna
Con cui sei reso ad ogn' antico uguale
Fortunato Garson, che nei primi anni
Tant oltrepassi, e che sara poi quando
In più provecta etade opre migliori?
Vinta sarà natura; e da tuoi inganni
Resa eloquente dira te lodando
Che tu solo il pictor sei de' pictori.

— Longhena (p. 13) décrit, comme étant de Raphaël, une autre petite Annonciation contenue dans un demi-cercle. Ce tableau, qui a appartenu à Longhi, est plus florentin qu'ombrien ou romain. — Lon-

L'influence péruginesque et les traditions de l'école sont manifestes dans ce tableau. Mais il y a dans la pensée comme dans la forme quelque chose qui appartient en propre à Raphaël et qui est inimitable. C'est surtout ce trait particulier de grande jeunesse qui confine ici presque à l'enfance ; c'est l'atmosphère d'innocence qui enveloppe les deux figures de la Vierge et de l'ange; c'est la naïveté divine qui imprime à leurs traits ce je ne sais quoi d'inaccessible à la science consommée des maîtres. Là, plus d'hésitation possible. La Vierge et l'ange sont tout ce qu'ils doivent être, rien en deçà, rien au delà ; ils ont l'expression qu'eux seuls peuvent avoir; ils disent ce qu'eux seuls peuvent dire... Reportons-nous vers Pinturicchio, et nous verrons combien nous sommes loin déjà, dans cette petite peinture, des fresques de Pérouse, de Rome et de Spello. Remarquons à quelle puissance singulière cet adolescent, qui nous émeut et déjà nous entraîne, porte le sentiment de la composition. Nous avons vu les vétérans de l'école de Pérouse, nous avons vu les grands Florentins eux-mêmes en présence de l'Annonciation. Regardons encore et comparons. En 1502 ou 1503, le temps des idées simples semblait être passé. Pour captiver l'ad-

ghena parle encore (p. 674) d'une Annonciation qui se trouvait à Milan chez F. Gozzi et qui est maintenant en Angleterre. Le docteur Waagen a restitué ce tableau à Niccolò Alunno. — Je ne parle que pour mémoire de l'Annonciation du couvent Alexander-Newsky, à Saint-Pétersbourg.

miration, pour briguer la faveur, on avait fait intervenir dans la représentation des mystères des saints d'abord, des patrons préférés, puis des donateurs et des contemporains souvent indignes. L'effet pittoresque étouffait fréquemment l'émotion religieuse. Les peintres ombriens, il est vrai, avaient résisté dans une certaine mesure et persistaient à tenir pour le mysticisme; cependant ils cédaient à l'entraînement général, ils concevaient leurs figures sous une surcharge de détails charmants à coup sûr, mais superflus et compromettants. Pinturicchio, par exemple, oubliait volontiers l'Évangile pour les livres apocryphes [1], et se laissait séduire par des minuties quelquefois délicieuses, sous lesquelles il croyait cacher la pénurie des idées, la monotonie des expressions. Or, voilà un jeune homme, un enfant de dix-neuf ans, qui, d'emblée, d'instinct, remonte aux sources et revient aux saines doctrines. Il comprend tout de suite que si, dans le récit évangélique, pas un mot n'est donné à la légende ou à l'amplification, l'événement doit être raconté par la peinture avec la même unité de style, la même sobriété de moyens, la même simplicité de conduite, de manière à laisser place seulement au sentiment qu'éveille la grandeur du mystère. La Vierge et l'ange, et puis c'est tout. A elles seules ces deux figures suffisent; tous les accessoires, loin de les rehausser,

1. Témoin l'Annonciation de Sainte-Marie-du-Peuple, où plusieurs anges ont pris la place de l'ange.

les amoindrissent. Entre elles, Raphaël met une grande distance. Par ce moyen, il isole complétement la suave figure de Marie, il marque le respect qui saisit l'ange à la vue de la Vierge, il donne à sa composition une solennité singulière, il ouvre enfin devant l'œil du spectateur les profondeurs de la perspective aérienne.

La réalité historique de l'humble demeure de Nazareth est le seul point que le Sanzio ait sacrifié. Mais en employant toutes les ressources de l'art pour élever un temple à la Vierge, il ne s'est point écarté de la simplicité que commande un semblable sujet. Il a cherché et il a trouvé des lignes, dont la noblesse est en accord parfait avec la grandeur du mystère. Sur une triple rangée de colonnes, ornées de chapiteaux composites, il a jeté des voûtes en plein cintre. Il a construit ainsi un double portique, ample, majestueux, plein d'harmonie, ouvert au fond sur la campagne, donnant libre accès à l'air et à la lumière, à tous les parfums de la nature et à toutes les bénédictions du ciel. Un profond recueillement règne sous ces voûtes. Dans la campagne, des lueurs d'une mélancolie souverainement douce enveloppent les contours. Des collines verdoyantes encadrent une vallée, dans laquelle, sur les bords d'une rivière, sont assises les fabriques élégantes d'une cité italienne. Derrière les clochers et les remparts, de hautes montagnes ferment l'horizon. Dans le ciel, Dieu le Père bénit la Vierge et la regarde avec complaisance : le Saint-Esprit, de son côté, sous la

forme d'une colombe, se dirige vers le front de Marie[1]. « Le rayon de Dieu, Fils de l'Éternité, s'est détaché des célestes hauteurs, comme il avait été prédit. Il est descendu et s'est reposé sur le front d'une vierge, et le Verbe s'est fait chair, et le grand mystère du monde s'est accompli. » Les derniers feux du soleil couchant dorent encore les sommets, tandis que dans la plaine tout repose au milieu d'une atmosphère transparente et bleue. C'est l'heure divine que tous les chrétiens, sur tous les points de la terre, célèbrent en redisant la parole de l'ange. Rien n'est plus grand, rien n'est plus pur, rien n'est plus beau, que le recueillement de la nature en un pareil moment.

1. . . . . unica Sposa,
Dello Spirito santo. . . . . . .
(Dante, *Purgatorio*, canto xx, v. 97.)

LA VISITATION.

Nous passons tout à coup, en suivant le plan que nous nous sommes tracé, de l'extrême jeunesse de Raphaël à sa grande virilité ; de l'époque où, obscur et ignoré, il travaillait sous l'œil de Pérugin et dans la compagnie de Pinturicchio, au temps où, illustre et honoré de tous, vivant à Rome dans l'intimité de Léon X et voyant les rois solliciter ses œuvres, il était l'objet de l'admiration et presque de l'idolâtrie de tout un peuple. C'est dans cette situation, qui n'eut pas d'égale dans l'histoire de l'art moderne, c'est vers l'année 1517, que le Sanzio s'engagea envers Giovanni Battista Branconio à peindre le tableau de la Visitation, pour l'église San-Silvestro dell'Aquila dans les Abruzzes[1].

1. Le marquis Nardis a trouvé dans les archives d'Aquila un document qui prouve que Raphaël reçut de Branconio 300 *scudi* pour cette Visitation. Ce tableau fut acheté, en 1655, par le roi d'Espagne Philippe IV, et placé à l'Escurial. Il vint à Paris, en 1813. C'est alors que, transporté de son ancien panneau sur toile, il subit

Avant d'étudier ce tableau, considérons l'événement qu'il représente, et regardons quelques-unes des plus célèbres peintures inspirées à la Renaissance par le souvenir de cet événement.

I.

« En ces jours-là, Marie, se levant, part et marche avec promptitude dans le pays des montagnes, à une ville de Judée ;

« Et elle entra en la maison de Zacharie, et salua Élisabeth.

« Dès qu'Élisabeth eut ouï la salutation de Marie, l'enfant tressaillit dans son sein ; et, remplie du Saint-Esprit,

« Elle s'écria d'une voix forte : Vous êtes bénie entre toutes les femmes, et le fruit de vos entrailles est béni.

« Et d'où me vient ceci que la Mère de mon Seigneur vienne à moi?

« Car sitôt que la voix de votre salutation est venue à mes oreilles, l'enfant que je porte a tressailli dans mon sein.

« Bienheureuse, qui avez cru ! Ce qui vous a été dit par le Seigneur s'accomplira.

de nombreuses restaurations. Il retourna enfin en Espagne en 1815, et fut placé au musée de Madrid, où il est encore aujourd'hui.

« Et Marie dit : Mon âme glorifie le Seigneur,

« Et mon esprit est ravi de joie en Dieu, mon Sauveur,

« Parce qu'il a regardé la bassesse de sa servante. Et voici que toutes les générations m'estimeront bienheureuse :

« Car Celui qui est puissant a fait en moi de grandes choses, et son nom est saint,

« Et sa miséricorde s'étend d'âge en âge sur ceux qui le craignent.

« Il a déployé la puissance de son bras, il a dissipé ceux qui s'enorgueillissaient dans les pensées de leur cœur.

« Il a déposé les puissants de leur trône, et il a élevé les humbles.

« Il a rempli de bien les affamés, et il a renvoyé les riches les mains vides.

« Il a pris en sa protection Israël, son serviteur, se souvenant de sa miséricorde ;

« Ainsi qu'il avait promis à nos pères, à Abraham et à sa postérité aux siècles des siècles.

« Or Marie demeura environ trois mois dans la maison d'Élisabeth ; et elle retourna en sa maison[1]. »

La Visitation suit immédiatement l'Annonciation. « Marie, qui porte la grâce avec Jésus-Christ dans son sein, est sollicitée par un divin instinct à l'aller

1. Luc, I, 39-56.

répandre dans la maison de Zacharie, où Jean-Baptiste vient d'être conçu [1]. » Par leurs mères, les deux enfants se trouvent, se joignent, se comprennent. Dieu, immédiatement après son incarnation, se sert de la Vierge pour dispenser ses premiers dons : il va chercher son précurseur; il lui transmet le pardon, la ferveur, l'amour. Jean-Baptiste, éveillé prématurément à la voix de Marie, reçoit de Jésus « la première touche de la grâce [2], » et dès cet instant il a le pressentiment de cette parole : « L'ami de l'Époux, qui entend sa voix, se réjouit dans une grande allégresse, à cause de cette voix de l'Époux, et je suis maintenant dans l'accomplissement de cette joie [3]. » Quatre cents ans auparavant, la dernière de toutes les prophéties avait signalé le rapport de la naissance du précurseur avec l'instant de la venue du Verbe : « Je vais vous envoyer mon ange qui préparera ma voie devant ma face, et aussitôt le Dominateur que vous cherchez, l'Ange de l'alliance si désiré de vous, viendra dans son temple. Le voici qui vient [4]. »

L'art avait donc à représenter : — d'un côté, dans Élisabeth, l'humble étonnement d'une âme que Dieu approche... « D'où me vient ceci, que la Mère de mon Seigneur vienne à moi [5]?... » et le saint trans-

1. *Élévations sur les Mystères*, XIVe semaine, Ire élév.
2. *Ibid.*
3. Jean, III, 29.
4. Malachie, III, 1.
5. Luc, I, 43.

port d'une âme que Dieu attire... « Car sitôt que la voix de votre salutation est venue à mes oreilles, l'enfant que je porte a tressailli dans mon sein[1] ; » — de l'autre côté, dans la Vierge, la paix d'une âme que Dieu possède,... « Mon âme glorifie le Seigneur[2],... » d'une âme qui, s'élevant par degrés jusqu'aux plus hautes contemplations, joint son bonheur à celui de tous les peuples rachetés[3]... « Elle voit, dit Bossuet, que son bonheur appartient à tous, et qu'elle porte Celui en qui toutes les nations seront bénies. »

Voyons si la peinture de la Renaissance a élevé son inspiration au niveau d'un pareil sujet.

II.

Les peintres grecs, dans les mosaïques et dans les miniatures où ils ont voulu reproduire la Visitation, ont suivi presque tous les mêmes errements. Cimabue, à la fin du XIIIe siècle, a résumé ce système de composition dans une formule dont la simplicité n'est pas sans grandeur. Élisabeth sort en hâte de sa demeure, accourt et se précipite dans les bras de Marie. Derrière la Vierge se tient une servante, les mains jointes, dans l'attitude de la prière. Au fond, s'élèvent les arceaux

1. Luc, I, 44.
2. *Ibid.*, I, 46.
3. *Ibid.*, I, 49-50.

en plein cintre d'une habitation gothique. Les draperies sont appliquées sur les corps avec la rigidité byzantine. Cependant elles accusent déjà le sentiment vrai de la forme, et rappellent par leur arrangement la tradition de l'antiquité. Entre la mère de Jean-Baptiste et la Mère de Jésus il n'y a pas grande opposition d'âge ni de condition. C'est, de part et d'autre, le même empressement. Élisabeth est trop jeune, et Marie ne l'est pas assez. On ne sent point, entre ces deux femmes, la distance morale qui les sépare. On ne voit pas que l'une est la Vierge, Mère de Dieu, tandis que l'autre n'est qu'une femme, mère du précurseur. Rien ne montre que d'une part la nature, bien qu'illuminée par la grâce, a maintenu tous ses droits ; tandis que, de l'autre part, tout est prodige et rayonnement direct de la Divinité. En présence d'un semblable sujet, l'art, encore enfant, tremblait. Il balbutiait, mais ne pouvait parler. Il avait la foi : mais la science, à peine née, n'avait point assez fait ; l'homme, pour que le ciel l'aidât, ne s'était pas suffisamment aidé. L'artiste, puisant sa confiance dans son respect, osait à peine oser, et ne pouvait que répéter la parole du prophète : « Ah ! Seigneur éternel, voici, je ne sais pas parler, car je ne suis qu'un enfant[1]... Agréez mon bégaiement, l'*a, a, a* de ma langue qui n'est point encore déliée[2]. »

1. Jérémie, I, 6.
2. *Ibid.*

Au commencement du XIVe siècle, Giotto représente aussi la Visitation, et comme il sait beaucoup déjà, comme le sentiment de la nature élève et vivifie sa foi, il reçoit de l'Évangile de très-vives lumières. Il respecte encore cependant la tradition byzantine. Il montre, derrière la Vierge, les constructions gothiques, ainsi que la servante qu'avaient affectionnée les peintres grecs; mais il donne à chaque figure sa véritable place et sa dignité relative. Marie relève Élisabeth, qui veut s'agenouiller devant elle, et elle met dans cet acte de condescendance une tendresse pleine de douceur et de bonté. Une joie divine rayonne à travers l'humilité qui enveloppe ces deux figures. La Vierge n'a pas prononcé son *Magnificat*. Tout se tait et prélude par un grand silence au chant de la maternité divine. Élisabeth, remplie et animée du Saint-Esprit, incline profondément devant la Mère du Verbe la triple majesté de l'âge, du sacerdoce et de la sainteté. Elle veut de ses mains toucher le sein béni qui est le temple vivant du Sauveur, et, dans ce geste presque téméraire, elle apporte un respect qui s'élève jusqu'à la passion. Cette peinture est très-belle et conserve l'empreinte d'un accent religieux très-vif[1]. Ce sera là pendant tout un siècle le dernier mot de l'art sur ce sujet.

1. Ce tableau se trouve à Florence, dans la galerie de l'Académie des beaux-arts. Il faisait partie des tableaux qui décoraient l'*Armoria* de Santa-Croce. — La Visitation d'Angelo Gaddi, aux Offices, et les Visitations des autres *trecentisti* réproduisent, en l'amoindrissant, la conception de Giotto.

De longtemps la peinture n'aura rien à ajouter à ce tableau, et les Giotteschi ne feront que l'affaiblir en le répétant. Au XIV[e] siècle, le pouvoir absolu de l'Église est ébranlé déjà, mais il règne encore sur les peuples, et l'art, tout en réclamant son indépendance, continue de vivre à l'ombre du cloître et sous l'autorité du sacerdoce. L'âme se complaira donc longtemps encore dans l'austérité du style de Giotto, et elle y trouvera ses satisfactions les plus hautes. Mais quand disparaîtra sans retour le régime féodal et théocratique, quand la science aura définitivement conquis ses droits, quand l'Église elle-même se sera associée au mouvement de la Renaissance, l'art, interprète d'une civilisation nouvelle, aura d'autres exigences à subir et d'autres aspirations à satisfaire. Alors s'abaisseront les voiles qui enveloppent encore presque complétement, au commencement du XIV[e] siècle, les personnages de l'Évangile. Ces personnages changeront de costume, ils changeront aussi de passions; ils ne se rapprocheront pas de la vérité historique, mais ils résumeront un nouvel idéal, l'idéal d'une époque éprise surtout de la beauté. Or, dans ce nouvel ordre d'idées, il faudra une très-grande force pour conserver la prédominance au sentiment religieux, pour faire triompher la pensée, tout en respectant la forme devenue toute-puissante et maîtresse à son tour. C'est ce que prouvent les plus belles peintures de la fin du XV[e] siècle.

Je citerai seulement comme mémoire la fresque

peinte à Fano par Giovanni Santi [1]. Entre Raphaël et les traditions paternelles, étaient venus se placer l'enseignement de Pietro Vannucci et celui des *quattrocentisti* florentins. C'est donc vers Pérouse d'abord et du côté de Florence ensuite qu'il faut regarder.

L'école ombrienne avait voulu réagir contre les entraînements de la Renaissance; elle n'avait pu cependant résister d'une manière absolue au mouvement du XV[e] siècle, mais elle avait refusé pour elle-même l'indépendance qui avait exalté le reste de la Péninsule. Elle resta fervente et ne conquit pas la liberté. Les preuves abondent pour s'en convaincre, et nous n'avons encore ici qu'à regarder les différentes Visitations de Pinturicchio [2]... Ce peintre représente d'abord, sous les arceaux d'un cloître, la Vierge et S[te] Élisabeth assistées de deux anges en prière, et son tableau se remplit de silence et de recueillement... Puis, dans l'église de Sainte-Marie-du-Peuple, il fait intervenir S[t] Joseph et Zacharie, et il donne à ces quatre figures une solennité qui n'est pas sans grandeur...

1. S[te] Élisabeth sort de sa demeure, vient au-devant de la Vierge et la presse dans ses bras. Derrière la Vierge, S[t] Joseph est en compagnie de deux femmes, et deux autres femmes sont derrière S[te] Élisabeth. A gauche la demeure d'Élisabeth s'est transformée en palais. A droite s'étagent les perspectives lointaines d'un paysage ombrien. Les intentions sont excellentes, mais la beauté manque à toutes ces figures, et plus encore à la figure de la Vierge qu'à toutes les autres. (V. Rosini, *Stor. del. pitt. Ital.*, pl. CCVI.)

2. Nous choisissons encore Pinturicchio, parce que c'est lui qui touche de plus près à Raphaël.

Enfin, au Vatican, dans une des salles des appartements Borgia, il complique son sujet en y ajoutant une foule de personnages accessoires. L'artiste ombrien, travaillant à Rome, subit alors la contagion du siècle. Il veut plaire surtout à Alexandre VI. Il oublie les sévères traditions de l'école, et il profane la scène évangélique en y adjoignant des groupes familiers. Outre S[t] Joseph, il place derrière la Vierge sept figures, parmi lesquelles une mère et son enfant; tandis que derrière S[te] Élisabeth, il introduit quatre jeunes femmes et deux autres plus âgées, les unes assises, les autres debout, celles-ci tenant une quenouille, celles-là occupées à d'autres ouvrages domestiques, et devant elles un bambin jouant avec un chien. Ces différents groupes ont un charme incontestable; une noblesse instinctive en rehausse la familiarité. Néanmoins ce sont des intrus qui ont forcé l'accès du sanctuaire. Si l'on regarde en outre la loge qui forme le fond du tableau, si l'on considère les riches arabesques qui décorent les pilastres, on perd complétement la trace des saintes lettres, et l'on est bien près d'en oublier l'esprit. La Vierge cependant, avec son visage pâli par le temps, avec sa gorge demi-nue, avec son long manteau bleu qui tombe de sa tête jusqu'à terre, est ravissante, et rarement Pinturicchio s'est élevé à ce degré de beauté. Mais est-ce bien la Mère du Verbe? Est-ce bien la Visitation? Revoit-on, en présence de semblables peintures, la merveille de cette rencontre? Éprouve-t-on la puissance encore

cachée de Jésus? Comprend-on que c'est lui qui meut tout, non-seulement Marie et Élisabeth, mais encore l'enfant qui est au sein de sa mère? Non : ni dans ses recueillements mystiques, ni dans ses tentatives d'émancipation pittoresque, Pinturicchio n'a pu atteindre à de semblables hauteurs. Voyons si les Florentins, libres de toute entrave, en ont approché davantage[1].

A Florence, dans une des plus belles fresques de Santa-Maria-Novella, Ghirlandajo a représenté la Visitation. C'est au milieu de toutes les élégances mondaines et des plus exquises recherches de l'architecture florentine qu'a lieu la rencontre de la Vierge et de Ste Élisabeth. Derrière la Vierge, se tiennent trois femmes dont les têtes sont nimbées. De ce côté, le peintre n'a osé mettre que des saintes ; ce sont probablement des portraits, mais leurs draperies sévèrement agencées et le signe de la béatitude leur donnent, au moins symboliquement, le droit de paraître. Du côté opposé, Ghirlandajo n'y a pas mis tant de façon. Derrière Élisabeth, viennent d'abord deux femmes, dont les ajustements ont encore quelque austérité; puis arrivent trois autres femmes, qui se montrent dans tout l'éclat du costume florentin. Au fond, à gauche, on a devant soi de grandes perspectives de paysages qu'animent de petites figures accessoires ; à droite, de

1. Il est inutile, après avoir parlé des Visitations de Pinturicchio, de nommer celle de Giannicolo Manni au Cambio de Pérouse.

superbes monuments s'étagent les uns au-dessus des autres, et sont là pour dire aux générations futures ce que l'art de bâtir rêvait à cette époque. Or, au milieu de toutes ces magnificences pittoresques, les deux personnages sacrés sont comme perdus, le sujet lui-même disparaît et le sentiment évangélique se trouve presque tout à fait obscurci. Le grand artiste qui a peint cette fresque a cédé aux entraînements de son temps et s'est laissé aller au goût de ses contemporains, qui était d'ailleurs son propre goût ; les exigences de la raison n'ont point été les plus fortes, et il a produit une œuvre remarquable surtout par les beautés individuelles qu'elle contient. Non que la beauté religieuse y fasse complétement défaut ; il y a trop de sincérité, trop d'honnêteté, trop de style dans les réalités d'une pareille peinture, pour que, devant ce naturalisme, l'âme ne s'ouvre pas dans une certaine mesure à la piété. Mais l'esprit a trop de distractions pour demeurer fervent ; il est trop préoccupé des choses extérieures pour sentir avec vivacité le ravissement de la Vierge et le tressaillement d'Élisabeth. — Ghirlandajo, il est vrai, a peint encore une autre Visitation, que nous possédons au Louvre, et dans laquelle il s'est placé, directement et sans l'intermédiaire de ses contemporains, en présence de l'Évangile [1]. La Vierge, enveloppée dans un grand manteau bleu qui tombe jusqu'à terre,

1. Ce tableau porte la date de 1491 : MCCCCL-XXXXI. Il est catalogué sous le n° 204.

se penche vers Ste Élisabeth agenouillée devant elle. Derrière la mère du précurseur une jeune femme est debout, les mains jointes et le corps respectueusement incliné vers la Vierge. Derrière la Vierge, est une autre femme, qui se redresse avec dignité. La majesté divine ne pouvant dépouiller Marie de son humilité, le peintre a voulu sans doute montrer dans ce personnage secondaire un reflet de la splendeur du Verbe. Ces deux figures accessoires sont admirables : ce sont deux anges, moins les ailes ; la seconde surtout est d'une beauté à côté de laquelle pâlit la beauté des personnages principaux. Ceux-ci, malgré l'émotion religieuse qui les domine, portent encore une empreinte trop individuelle pour exprimer des idées générales ; ils appartiennent trop exclusivement au xve siècle et sont trop Florentins pour parler la langue universelle de l'Église. Ce sont des portraits : les individus qu'ils représentent, quoique vivement et sincèrement émus, sont trop accessibles aux passions accidentelles de la vie.

S'il en est ainsi du maître de Michel-Ange, que sera-ce des autres Florentins ? Que sera-ce de la Visitation d'André del Sarte, au Scalzo ? Que sera-ce de la Visitation de Pontormo à l'Annunziata ? Que sera-ce aussi de la Visitation du Siennois Sodoma, dans l'oratoire de San-Bernardino ?... Dans toutes ces peintures les contemporains des artistes ont une importance de plus en plus considérable. — André del Sarte prend une rue de Florence pour y placer la rencontre de Marie et d'Élisa-

beth. L'épouse de Zacharie pose familièrement la main sur l'épaule de la Vierge, dont le visage, de profil perdu, est tout à fait sacrifié. La présence de Joseph ne s'explique pas, non plus que son geste. Quant aux trois serviteurs qui montent les marches du palais florentin, ce sont des types connus, très-familiers au peintre. Dans ce tableau, où est le respect? où est l'émotion? où est le sentiment évangélique? — De même dans la fresque de Pontormo, les quatorze personnages groupés autour de la Vierge et d'Élisabeth n'ont d'autre raison de paraître que les oppositions pittoresques auxquelles ils donnent lieu, grâce à leur diversité d'âges et de sexes. Cette peinture est d'un rare éclat; mais sous cette harmonieuse superficie, il n'y a pas de profondeur. — Quant à la fresque d'Antonio Razzi, si elle accuse des rapports moins intimes avec les amis du maître, elle affiche pour l'antiquité des prédilections trop marquées, et s'éloigne plus encore peut-être du sentiment religieux. Tandis que Sodoma a mis tous ses soins à parer dans le goût de l'antique un groupe de trois femmes introduites dans cette scène on ne sait pourquoi, la Vierge et Ste Élisabeth sont entièrement sacrifiées... Les faits de l'Évangile relèvent à la fois de l'histoire et du mystère, de la lettre et de l'esprit. Si l'artiste ne voit pas au moins l'un de ces deux points, il s'égare; s'il ne les aperçoit ni l'un ni l'autre, il se perd. André del Sarte, Pontormo, Antonio Razzi s'écartent, bien que dans des sens différents, du double but marqué à l'art religieux.

— Mariotto Albertinelli, dans son tableau des Offices, a voulu revenir à l'histoire et se détacher des données pittoresques de son temps. Il a isolé complétement la Vierge et S[te] Élisabeth. Mais il n'a pu rendre l'âme de ces deux femmes sublimes. Il n'a compris ni le tressaillement prophétique de la mère du précurseur, ni le recueillement de la Mère du Verbe. C'est ainsi que, une fois sorti de la rigidité dogmatique, l'art ne pouvait y rentrer, et que, après s'être passionné pour l'effet pittoresque, il semblait ne lui être plus possible de satisfaire à l'émotion religieuse.

La situation cependant n'était pas sans issue. Le problème se posait ainsi : concilier toutes les exigences et satisfaire à toutes les aspirations; s'isoler et chercher en soi-même les idées qui n'ont pas d'âge, parce qu'elles sont éternelles; respecter à la fois les droits de la science et ceux de la foi, se conformer à la lettre et à l'esprit de l'Évangile; comprendre, recueillir, accorder toutes les traditions qui, depuis deux siècles, avaient rempli la Péninsule; remonter plus haut encore et chercher dans l'antiquité les lois suprêmes de la beauté; se retremper incessamment dans la nature; surtout ne jamais oublier que l'âme seule assure à la forme l'immortalité. Voilà ce que, par une intuition divine, Raphaël avait entrevu au début de sa vie, et ce qu'il avait pratiqué depuis longtemps déjà quand il peignit la Visitation. Il savait atteindre et fixer ce qu'il y a d'immuable, sans répudier le goût de son temps. Ses œuvres ne devaient pas

vieillir, parce qu'elles expriment quelque chose de supérieur aux tendances passagères et au caractère particulier d'une époque. Il était devenu le chef et le maître de la plus grande des écoles ; il ne relevait plus que de lui-même ; et si, avant de parler de son tableau, nous avons cité quelques peintures parmi les plus célèbres, c'est pour nous faire mesurer les hauteurs sur lesquelles nous allons monter.

III.

De même que l'Évangile de St Luc montre la Vierge et Ste Élisabeth seules en présence l'une de l'autre, de même Raphaël éloigne d'elles tout regard étranger. Les deux saintes femmes s'abandonnent tout entières à leurs émotions, rien ne vient les distraire de leurs chastes embrassements, et leur âme se remplit de la solitude qui les entoure. Sous l'impulsion du même amour, elles vont l'une au-devant de l'autre, mais avec plus d'empressement du côté de la mère du précurseur, avec plus de retenue du côté de la Mère du Verbe.

Élisabeth [1] a entendu « la salutation de Marie, » Jean-Baptiste, « saisi d'un saint et inopiné désir d'aller à Dieu, » a tressailli, et sa mère accourt, transportée d'une divine allégresse. Elle est chargée d'années, mais

1. Ste Élisabeth est à gauche, et la Vierge est à droite.

elle n'en est point accablée. Elle porte fièrement une superbe vieillesse. Sa face, sillonnée de rides, est rayonnante d'intelligence. Ses cheveux sont enveloppés d'une écharpe en forme de turban, qui vient ensuite, après avoir protégé la partie postérieure des joues, se rattacher sous le menton [1]. Son visage est vu de profil et tourné vers la droite. L'œil est plein de vivacité, brillant d'une intelligence supérieure. Les traits sont comme illuminés. La bouche s'entr'ouvre, et l'on sent que de ce cœur, « rempli du Saint-Esprit, » vont sortir de ferventes paroles. La femme de Zacharie comprend que, avec Marie, c'est le Seigneur qui vient lui-même : « D'où me vient que la Mère de mon Seigneur vienne à moi... » Elle s'étonne de l'approche de Dieu, et, n'en pouvant découvrir la cause dans ses mérites, elle demeure dans l'étonnement des bontés de Dieu [2]. » De la main droite, elle s'empare de la main de Marie ; et de la main gauche, elle attire à elle le sein béni qui porte le salut du monde. Il y a, dans ce geste, une grande tendresse et un respect infini. Le corps, entraîné par le mouvement des bras, se porte en avant. Le vêtement est composé d'une robe bleue retenue à la taille, et d'un manteau brun-rouge noué sur l'épaule gauche. Les pieds, découverts, sont chaussés à l'antique et presque nus [3]. L'ensemble de la figure a une remarquable apparence de force. La sta-

1. Cette écharpe est blanche, avec des rayures bleues.
2. Bossuet, *Élévations*, XIVe semaine, IIe élév.
3. Les sandales sont de couleur neutre.

ture est haute, et si cette taille robuste, qu'incline le respect, se redressait, elle deviendrait tout à coup imposante. Le visage est d'une vigueur de tons extraordinaire [1]. Les traits s'attendrissent à la vue de la Vierge; ils ont, dans leur noblesse, quelque chose d'archaïque, qui rappelle la rigidité du type sémitique. Raphaël n'a point oublié qu'Élisabeth fut la dernière des femmes héroïques de l'ancienne loi, et qu'il faut voir en elle aussi la première des saintes femmes de la loi nouvelle. Aussi les traits de cette figure évoquent-ils le souvenir des lignes pures et sévères des Sara, des Rébecca, des Rachel, des Débora, des Jahel, des Ruth, des Judith et de la mère des Machabées, en même temps que, par une transfiguration merveilleuse due à l'approche du Christ, ils s'éclairent déjà du sentiment chrétien.

En regard des transports d'Élisabeth, on voit, dans la Vierge, un calme ineffable, une paix qui passe les sens. « Quand l'âme ne glorifie plus que Dieu et met en lui toute sa joie, elle est en paix, puisque rien ne lui peut ôter celui qu'elle chante [2]. » Tel est le caractère de cette figure. Tout en la concevant ainsi, Raphaël a plus osé que ses devanciers; il a plus osé que l'histoire, il a été au delà de l'Évangile. Il a voulu représenter la Vierge, mère avant la Nativité; et sans rien

1. M. Piot, à Paris, possède une répétition de cette tête, et cette répétition est digne de Raphaël.

2. Bossuet, *Élévations,* XIVe semaine, Ve élév.

enlever à l'angélique pureté de cette suave physionomie, sans atténuer en rien ni son humilité, ni sa jeunesse, ni sa beauté, ni sa grâce, il a répandu sur elle les signes extérieurs de la maternité. Mais cette maternité ne laisse aucune ombre derrière elle. La Vierge est mère, et sa virginité n'en reçoit aucune atteinte. Il fallait un génie absolument sûr de lui-même et de ses moyens d'expression pour rendre palpable, par l'intermédiaire des sens, un semblable prodige. La Vierge, au moment où la montre Raphaël, écoute les paroles d'Élisabeth et se recueille. Jésus-Christ se fait sentir en elle par le calme souverain, par le ravissement qu'il inspire à son âme, et bientôt le céleste cantique va monter jusqu'au ciel. En regard d'Elisabeth qui se penche et s'incline, Marie se tient droite, le corps légèrement renversé, dans l'attitude d'une femme qui porte le fardeau maternel. Sur ce divin fardeau elle pose la main avec amour[1], tandis que l'autre main se place avec affection dans la main d'Élisabeth. La décence religieuse de ce geste, l'embarras mêlé d'innocence de toute cette figure, sont indescriptibles. La Vierge offre d'ailleurs avec la femme de Zacharie un remarquable contraste. La vieillesse d'Élisabeth est d'une force presque athlétique, la jeunesse de Marie se révèle par la délicatesse des formes et par l'élégance des proportions. La Vierge est là

1. La main gauche. Une restauration maladroite a enlevé à cette main sa coloration primitive.

comme la femme chrétienne par excellence, dans laquelle, à travers l'enveloppe fragile du corps, rayonne l'âme régénérée, grande, généreuse, sereine, invincible, toujours prête pour le sacrifice. Ce n'est plus, il est vrai, la Vierge de l'enfance du peintre. Mais si elle semble avoir rompu toute attache avec les Vierges d'Urbin et de Pérouse, elle n'est pas si loin qu'on pourrait le croire de la Vierge du Sposalizio et des ravissantes apparitions du *Rêve du Chevalier*. Elle n'appartient plus à telle ou telle famille, à telle ou telle race; tout en restant la Vierge de Nazareth, elle est devenue la Vierge des vierges. Ses traits sont plus fermes et non moins doux que par le passé; ils ont moins d'accent personnel et sont plus voisins de la beauté antique. Si Marie a perdu quelque chose de sa naïveté première, l'onction virginale est devenue plus grande, plus profonde, et le Verbe, qu'elle porte ici dans son sein, fait briller sur elle l'éternelle jeunesse. Son visage se présente de trois quarts à gauche. Il oppose à la vigueur de tons du visage d'Élisabeth, une coloration pleine de délicatesse et de suavité. Le front est pur et élevé. C'est là un des traits que Raphaël, même quand il se rapproche de l'antiquité, n'abandonne jamais. Les yeux sont abaissés à terre. Il y a là encore, dans l'expression de ce regard, un caractère d'humilité vers lequel doivent tendre toutes les œuvres chrétiennes, et dont la perfection ne peut être réalisée que par la Vierge. La bouche, quoique fermée, est doucement émue. Le recueil-

lement général est profond; mais la flamme intérieure, toute contenue qu'elle est, n'en est pas moins ardente. Les cheveux, noués au-dessus du front comme dans les statues grecques, se relèvent de chaque côté des tempes et s'étagent en nattes épaisses reliées par des bandelettes au sommet de la tête[1]. L'oreille et le cou sont dégagés[2]. Aucun ornement, ni à la robe[3], ni au manteau; celui-ci est simplement attaché sur l'épaule gauche, et descend jusqu'au bas des jambes, après avoir enveloppé de larges plis le milieu du corps. Les pieds, presque nus, sont d'un très-beau dessin[4]. Raphaël est là dans toute sa force, et sa science n'a rien enlevé, ni à sa sincérité, ni à son émotion. Il a adopté tous les caractères de la grande beauté, sans répudier aucun des éléments de la grâce, et, en se rapprochant de l'antiquité, il est resté chrétien d'une manière absolue.

Quel monument, élevé de la main des hommes, ne serait mesquin pour servir de cadre à une pareille

1. Ces cheveux sont blonds, presque châtains. Une écharpe de diverses couleurs se mêle à l'arrangement de cette chevelure.

2. Le cou paraît un peu grêle pour la grosseur de la tête. Cela tient, je crois, à un défaut ou plutôt à une déformation du modelé. Cette déformation provient d'ombres devenues ternes et discordantes par suite des nettoyages et des restaurations.

3. La robe était rouge: elle est maintenant violacée, fausse de ton, et d'une coloration qui forme presque une dissonance avec la tunique d'un violet foncé. Cette tunique ne se voit que sur le bas des jambes.

4. Ils sont chaussés de sandales bleues.

scène? La nature seule, œuvre du Créateur, semble digne de contempler la Visitation. C'est ainsi du moins qu'en a jugé Raphaël, et, s'écartant en cela seulement de l'Évangile selon St Luc[1], il a placé la rencontre de Marie et d'Élisabeth au milieu d'un frais paysage, dont les premiers plans rappellent le jardin de Zacharie, célèbre dans les traditions orientales. Un jour, dit la légende, la Vierge, en se promenant dans le jardin de Zacharie, toucha une fleur jusque-là sans odeur et qui tout à coup exhala les plus suaves parfums... Au commencement du XVIe siècle, on ne séparait pas les genres. Un peintre devait être capable de représenter l'homme d'abord, pourvu d'une âme à l'image de Dieu, puis tout ce qui s'offrait à son regard, les prés et les bois, le ciel et l'eau, le mystère des hautes montagnes et l'immensité des mers, tous les lieux où le Créateur se révèle dans les beautés de sa création. Raphaël n'est donc jamais embarrassé pour trouver dans la nature les caractères les plus propres à élever son sujet, et le tableau de la Visitation nous en offre un remarquable exemple. Sous le regard de la Vierge, la campagne s'épanouit... Les plans, depuis les plus rapprochés jusqu'aux plus reculés, depuis la prairie jusqu'aux cimes de l'horizon, s'enchaînent avec harmonie. Le sol qui porte Marie et Élisabeth est recouvert de prairies et de fleurs, tandis que les lointains d'un bleu très-intense se fon-

1. « Et elle entra en la maison de Zacharie... » Luc, I, 40.

dent avec le ciel. Aux premiers plans vigoureux et nettement définis[1], succède une atmosphère d'azur et d'or où la nature est exaltée et comme transformée par la puissance de l'amour. A droite, une ville est construite sur un escarpement. A gauche, des roches couronnées d'arbres dominent un cours d'eau, dont l'autre rive est d'un accès facile. Par ce fleuve, Raphaël a voulu rappeler le Jourdain, car on y aperçoit St Jean-Baptiste baptisant Jésus. Le précurseur est à genoux devant son Maître. Deux archanges tiennent les vêtements du Sauveur, et dans le ciel apparaît Dieu le Père, dont les bras, étendus pour bénir, sont soutenus par les anges[2]. Dans ce rapprochement du Baptême du Christ et de la Visitation, on a vu une allusion au nom du donateur Giovan-Battista Branconio d'Aquila[3]. Il faut plutôt y reconnaître la tradition théologique adoptée par l'art chrétien dès ses origines. On trouve à Sienne, dans la galerie de l'Académie, un tableau primitif dans lequel, à côté de la Visitation, on voit la Vierge assise et tenant déjà sur ses genoux l'enfant Jésus, tandis qu'Élisabeth agenouillée lui amène le petit St Jean-Baptiste. « Élisabeth, dit

1. Ces premiers plans sont devenus d'une couleur générale assez monotone, les fonds au contraire ont conservé leur valeur primitive.

2. Le Père éternel, avec les deux anges qui l'accompagnent, rappelle la fresque de la Magliana.

3. Le tableau porte seulement ces mots, qui se lisent au milieu des herbes du premier plan: MARINVS. BRANCONVIS. F. F. On lit en outre à gauche : RAPHAEL VRBINAS. Mais dans l'église St Slyvestre à

St Ambroise, a la première écouté la voix, mais Jean a le premier senti la grâce. Élisabeth a la première aperçu l'arrivée de Marie, mais Jean a le premier senti l'avénement de Jésus[1]. » Jean-Baptiste, qui « n'était pas la lumière, » devait pourtant et dès avant sa naissance « rendre témoignage à la lumière[2], » encore cachée. Raphaël ne pouvait pas songer à traduire ce

Aquila, où se trouvait cette peinture, on lit encore l'inscription suivante, gravée sur une plaque de marbre :

I. C. R.
JO BAPTISTAE BRANCONIO SPECTATAE VIRTVTIS VIRO MAXX.
PONTT. JVLIO II FAMILIARI AC LEONI X.
INTIMO A CVBICVLO. PROTHONOT. APOSTOLICO E PARTICIPAN.
INSIGNIVM VTRISQ. DITIONIS ECCLESIAR. S. CLEMENTIS AD
PISCARIAM. S. MARIAE AMBROSIANAE
BORNINACEN. AC DE JVMERIS ABBATI COMMENDAT. VIGILANTISS.
SVMMORUM REGVM AEXTIMATIONE ANNARVMQ. OPVM
MVNIFICENTIA LVCVLENTER AVCTO
PORTUS QUA PLACENTIAM PADVS ALLVIT PRAEFECTO. PRAESTANTIS
IN VRBE EXAEDIFICATIONE PALATII
AC SACELLI HVIVS ORNATV RAPHAELIS VRBINATIS EXIMIA
BEATAE VIRGINIS PICTVRA
SPLENDORE AC PIETATE CONSPICVO
PROLEGATO DEMVM AVENIONIS DESIGNATO SVPREMA HONORVM
AC LVCIS CORONIDE
PRIVSQUAM MUNERE VITA FVNCTO AET. LII DOM. MCXXV.
HIER. BRANC. J. C. ABBAS S. CLEMENTIS AD PISCARIAM
PATRVO MAX. BENEMER. P.
AN. REPARATAE SALVTIS MDCXXV.

1. *Illa Mariæ, iste Domini sentit adventum.* (Ambr., I *in Luc.* II, 23.)

2. Jean, I, 8.

mystère d'une façon aussi naïve que le peintre siennois du XIIIe siècle, et pour le rendre sensible sans sortir de son sujet, il était impossible de mieux faire que de rappeler le Baptême du Christ à côté de la Visitation.

Tel est ce tableau, dont la conception appartient exclusivement à Raphaël, mais à l'exécution duquel un élève, Francesco Penni sans doute, a dû prendre part. On ne trouve pas, dans cette peinture, la manière franche, aisée, limpide, qui est celle du maître. Le pinceau a eu çà et là quelques défaillances; il a manqué de fermeté, de décision; il a été à la fois timide et lourd; il aurait même imprimé à l'ensemble de l'œuvre quelque chose de mou et de presque effacé, si Raphaël n'était intervenu de sa propre main dans les parties principales, notamment dans les têtes de Marie et d'Élisabeth, pour rendre à sa pensée la clarté, l'éloquence, la marque souveraine et incontestable [1]. Jamais la peinture n'a raconté la Visitation avec une pareille éloquence. Jamais la Vierge et Ste Élisabeth

1. Il est difficile, d'ailleurs, de nous faire maintenant une idée complète de ce tableau, à cause des restaurations qu'il a subies. A San-Silvestro d'Aquila, cependant, il était entouré de soins tellement jaloux, que, par une décision du conseil en date du 2 avril 1520, ni les prieurs, ni les prêtres, ni les gardiens ne pouvaient permettre qu'on en fît une copie. En 1610 seulement, Giovan Andrea Urbani, d'Urbin, obtint à grand'peine l'autorisation de le faire reproduire pour le maître autel de la Compagnia dell' Umiltà. Pompeo Cesura d'Aquila en a fait une autre copie, qui se trouve dans la maison du marquis Ferdinand de Torres, à Aquila.

n'ont été mises en présence avec autant de grandeur et de simplicité. Jamais l'art, maître de sa voie, libre de ses moyens, sorti de la tradition dogmatique, obligé de satisfaire aux exigences pittoresques et à toutes les lois de la beauté, n'a aussi parfaitement rendu l'esprit de l'Évangile. Élisabeth est auprès de Marie ce que Jean-Baptiste sera auprès de Jésus-Christ. Jean-Baptiste, figurant le vieux monde, va naître d'une femme ancienne et stérile ; Jésus-Christ, image de la vie future, repose dans le sein d'une mère jeune et vierge. Voilà le sens et la portée de cette peinture. L'Église a réuni les deux salutations de l'ange et de la femme de Zacharie, et elle en a composé une seule louange ; louange grandiose, dont le ciel a mis les premières paroles sur les lèvres de Gabriel, que la voix prophétique d'Élisabeth a complétée, et que les chrétiens reprennent incessamment à travers les âges. L'art, en reproduisant ces deux salutations, ne pouvait les confondre. Nous avons vu de quelle manière le Sanzio, au début de sa carrière, avait célébré l'Annonciation. Il importait de montrer ensuite comment toutes les tentatives de la Renaissance avaient trouvé leur accomplissement dans la Visitation de Raphaël.

LA

NATIVITÉ DE JÉSUS-CHRIST

L'ADORATION DES BERGERS.

I.

En réunissant le plus souvent dans un même tableau la Nativité de Jésus-Christ et l'Adoration des Bergers, la Renaissance s'est conformée à la lettre aussi bien qu'à l'esprit de l'Évangile. St Luc, en effet, raconte ces deux événements dans un même chapitre, et les montre comme s'étant accomplis presque simultanément.

« Il arriva qu'en ces jours-là parut un édit de César-Auguste pour dresser le rôle de tous les habitants de la terre.

« Ce premier dénombrement fut fait par Cyrinus, gouverneur de Syrie;

« Et tous allaient se faire écrire, chacun dans sa ville.

« Et Joseph, quittant la ville de Nazareth, en Galilée, alla en Judée dans la ville de David, appelée Bethléem, parce qu'il était de la maison et de la famille de David,

« Pour se faire inscrire dans le registre public avec Marie, son épouse, qui était grosse.

« Or, quand ils furent à Bethléem, le temps d'enfanter de Marie arriva ;

« Et elle enfanta son fils premier-né, et elle l'enveloppa de langes, et elle le coucha dans une crèche, parce qu'il ne se trouvait pas de place pour eux dans les hôtelleries.

« Or, il y avait des bergers dans la contrée, qui veillaient la nuit à la garde de leurs troupeaux.

« Et l'ange du Seigneur se présenta tout à coup à eux, et une lumière céleste les environna, et ils furent saisis d'une grande crainte.

« Et l'ange leur dit : Ne craignez pas ; je vous apporte la bonne nouvelle qui sera le sujet d'une grande joie pour tout le peuple :

« C'est que, dans la ville de David, aujourd'hui vous est né le Sauveur du monde, le Christ, le Seigneur.

« Et voici le signe que je vous en donne : Vous trouverez un enfant enveloppé de langes, posé dans une crèche.

« Au même instant se joignit à l'ange une grande troupe de l'armée céleste, qui louait Dieu et disait :

« Gloire à Dieu au plus haut des cieux, et paix sur la terre aux hommes de bonne volonté[1].

« Dès que les anges s'en furent allés au ciel, les bergers se dirent les uns aux autres : Allons à Bethléem, et voyons l'accomplissement de la parole que le Seigneur nous a révélée.

« Et s'étant hâtés de partir, ils trouvèrent Marie et Joseph et l'enfant dans la crèche.

« Et, l'ayant vu, ils reconnurent vraie la parole qui leur avait été dite sur cet enfant.

« Et tous ceux qui l'entendirent étaient en admiration de ce que les bergers leur disaient.

« Or, Marie conservait toutes ces choses, les repassant dans son cœur.

« Et les bergers s'en retournèrent, glorifiant et louant Dieu de toutes les choses qu'ils avaient ouïes et vues, comme il leur avait été dit[2]. »

C'est dans l'obscurité d'une étable que Marie et Joseph ont trouvé le silence nécessaire au secret de Dieu. Jésus, en naissant, prend possession de la pauvreté, et les bergers, c'est-à-dire les humbles, accourent les premiers avec les anges pour l'adorer et pour le servir.

1. L'original porte mot à mot : « Gloire à dieu dans les lieux hauts; paix sur la terre; bonne volonté du côté de Dieu dans les hommes. » C'est ainsi qu'ont lu de tout temps les Églises d'Orient (V. Bossuet, *Méditations sur l'Évangile.*)

2. Luc, II, 1-20.

II.

La Nativité du Sauveur avait été, dès l'antiquité chrétienne, l'objet de représentations nombreuses que le moyen âge continua, sous des formes amoindries, mais avec un esprit non moins fervent[1]. La Renaissance vint ensuite, et, depuis son origine jusqu'à son entier développement, toutes ses légions d'artistes se pressèrent à l'envi devant la crèche.

Les catacombes, il est vrai, ne nous ont encore dévoilé aucune peinture de la Nativité, mais les bas-reliefs des sarcophages suffisent pour nous renseigner[2]. Ils montrent l'Enfant couché dans l'étable, entre sa mère éternellement vierge qui l'adore, et le bœuf et l'âne qui le regardent et semblent prier aussi. Comme ces monuments sont antérieurs au ve siècle, ils donnent un démenti formel à l'opinion qui place la tradition relative aux deux animaux à une époque beaucoup plus

1. V. les miniatures du ménologe grec de la bibliothèque Vaticane.

2. V. à Rome les sarcophages du palais de Latran. — Le beau vase en marbre gris du musée Kircher montre la Vierge et l'enfant Jésus assis entre six bergers et six mages, posés symétriquement de chaque côté. — Sur les saintes ampoules, remplies de l'huile rapportée des Lieux-Saints et offertes à la reine Théodolinde, on voit aussi la Vierge et l'Enfant trônant entre trois bergers et trois mages. (Ces ampoules furent déposées au trésor de Monza. — V. Mozzoni, *Tav. di Stor Eccles.*, sec. VII, p. 77, 84).

récente[1]. Il est d'ailleurs hors de doute qu'aussitôt la paix de l'Église, la sculpture chrétienne, libre de toute entrave, se complut dans la représentation de la Crèche : l'inscription relevée par M. de Rossi à la date de 343 est à cet égard un irrécusable témoin[2]. On pourrait suivre ensuite les données transmises par l'antiquité et voir leurs transformations à travers les âges barbares dans les mosaïques et dans les sculptures des basiliques et des cathédrales. On arriverait ainsi jusqu'à l'aurore d'un monde nouveau, jusqu'au XIII[e] siècle chrétien, pendant lequel les échos de la Péninsule se répètent joyeusement le cantique de Jacopone de Todi. Le poëte franciscain, après avoir écrit en l'honneur de la Vierge l'hymne de la désolation, chantait la Mère du Verbe en présence de l'humanité naissante de son Fils ; à côté du *Stabat* de la croix il écrivait le *Stabat* de la crèche, et ces strophes à peine

1. Une allusion très-ancienne aux animaux adorant Notre-Seigneur dans la crèche a été découverte, par M. Egger, dans une hymne au Christ tracée sur des fragments de poteries trouvés en Égypte. (Observations sur quelques fragments de poteries antiques, p. 27, et t. XXI des *Mémoires de l'Acad. des inscriptions et belles-lettres.*)

2. V. *Inscr. Christ.*, t. I, p. 51, n° 73. — V. aussi pour l'ancienneté des traditions relatives à la Crèche : Gori, *Osserv. sul Presepio; Parto della Vergine* par Sannaza, Florence, 1740 ; Lambertini (Benoît XIV), *Trattato sulle feste di G. C. e della B. V.* Ed. de Padoue 1747, t. II, p. 224 ; Buonarotti, *Vetri*, p. 71, 72 ; Bottari, *Roma sotterranea*, t. I, p. 89 ; Allegranza, Arevalot Garampi, Patrizzi... (V. surtout, pour toutes ces indications, les savants ouvrages de M. de Rossi.)

composées enflammaient d'une généreuse émulation l'âme de la Renaissance[1]. Voici le début du chant de Jacopone; il suffit presque à décrire les innombrables tableaux que la Nativité a inspirés aux maîtres pendant une période de plus de deux siècles :

« La gracieuse mère se tenait joyeuse auprès de la paille où gisait le petit enfant.

« Son âme réjouie, tressaillante et tout embrasée, était traversée d'un rayon d'allégresse...

« Quel est l'homme qui ne se réjouirait pas, s'il voyait la Mère du Christ dans un si doux passe-temps ?

« Qui pourrait ne point partager sa félicité, s'il contemplait la Mère du Christ jouant avec son jeune fils ?

« Pour les péchés de sa nation, elle vit le Christ au milieu des bêtes et livré à la froidure.

« Elle vit le Christ, son doux enfant, vagissant, mais adoré, sous un vil abri.

« Devant le Christ, né dans la crèche, les citoyens du ciel viennent chanter avec une immense joie.

« Debout, près de la Vierge, se tenait le vieillard, sans parole et sans langage, le cœur muet de surprise[2]... »

Giotto, tout pénétré de ce chant mystique, ne se

1. La liturgie catholique a bien fait d'adopter et de redire sans cesse le *Stabat Mater dolorosa,* mais elle a trop vite oublié le *Stabat Mater speciosa.*

2. Stabat Mater speciosa.

lasse pas de peindre la Nativité[1]. Qui ne connaît la fresque de la Madonna dell'Arena à Padoue, et surtout le charmant tableau détaché de l'*Armoria* de Santa-Croce, à Florence[2]? Avec quelle infinie bonté la Vierge, agenouillée devant la crèche, se retourne vers le spectateur et le regarde, en soulevant le voile qui couvre l'Enfant! N'est-ce pas bien la *Mater speciosa*

Juxta fœnum gaudiosa,
Dum jacebat parvulus.

Cujus animam gaudentem,
Lætabundam et ferventem,
Pertransivit jubilus.

O quam læta et beata
Fuit illa immaculata
Mater unigeniti!

Quæ gaudebat, et ridebat,
Exultabat, cum videbat
Nati partum inclyti...

(Ozanam, *les Poëtes franciscains en Italie au* XIII[e] *siècle,* p. 170.)

1. Jacopone de Todi mourut en 1306. Giotto, mort en 1336, était par conséquent son contemporain. — Bien que nous nous imposions la loi de ne parler que de peinture, nous ne pouvons éviter de nommer Nicolas Pisan, contemporain aussi de Jacopone, et de rappeler son bas-relief de la Nativité dans la cathédrale d'Orvieto. On ne peut oublier cette Vierge si noblement drapée, ni la simplicité du geste par lequel elle soulève le rideau qui couvre le berceau de l'Enfant. Dans cette œuvre, le génie de l'antiquité fait alliance définitive avec la Renaissance.

2. Ce tableau est à la galerie de l'Académie des beaux-arts à Florence.

rêvée par Jacopone? Et ces deux bergers, qui, guidés par S[t] Joseph, tendent avec tant d'ardeur les bras vers Jésus, ne répondent-ils pas à la séquence latine si naïvement rhythmée?

Quis est qui non gauderet
Christi Matrem si videret
In tanto solatio?

On pourrait nommer, après Giotto, la plupart des *trecentisti*. Ils reproduisent la même scène, presque dans les mêmes termes. Tous chantent à l'unisson du maître; et, bien que les modulations soient peu variées, bien que les voix manquent souvent de puissance et d'originalité, l'harmonie demeure toujours délicieuse et pénétrante[1].

Arrive le XV[e] siècle, et les peintres, malgré leurs préoccupations nouvelles, n'en viennent pas moins, à la suite des pasteurs et toujours sous le charme du chant de Jacopone, se prosterner devant la crèche et chercher, en présence du Sauveur à peine né, un redoublement de ferveur et d'amour.

Au moment où l'antiquité retrouvée, où la nature étudiée de plus près ouvrent à l'art des horizons nou-

1. Il faut rappeler surtout, parmi les Nativités du XIV[e] siècle, celles de Pietro Laurati à l'église paroissiale d'Arezzo, de Buonamico Buffalmacco à Ognissanti de Florence, d'Andrea Orcagna à Or-san-Michele, de Don Lorenzo à la Compagnia di San Luca, d'Ambrogio Lorenzetti dans les mosaïques de Santa-Maria-in-Trastevere, d'Agnolo Gaddi dans la cathédrale de Prato, etc.

veaux, Masolino da Panicale nous fait pénétrer dans les anfractuosités du roc qui, d'après la légende, servait de refuge aux pasteurs attardés ou surpris par l'orage. « C'est dans un petit trou de la terre, dans une fissure de rocher, qu'est né l'architecte du firmament, » écrivaient des monastères de Bethléem, Paula et Eustochium à Marcella... Au milieu de l'aridité de la pierre, un peu de terre a fleuri pour recevoir l'enfant Jésus. La Vierge, à genoux et les mains jointes devant son Fils, est absorbée dans la prière. « Or, Marie conservait toutes ces choses, les repassant dans son cœur[1]. » Du côté opposé accourt S[t] Jean-Baptiste, tenant d'une main une petite croix de roseau, et de l'autre une banderole sur laquelle on lit : *Ecce agnus Dei*[2]. Comme, des profondeurs de cette caverne, l'œil ne peut monter jusqu'au ciel, c'est le ciel lui-même qui descend vers l'Enfant. Les deux mains du Père apparaissent à travers la lumière et s'ouvrent comme pour embrasser le Fils ; tandis que le Saint-Esprit, sous la forme d'une colombe, est escorté de deux anges et se dirige vers le Verbe, qui vient de s'incarner dans un petit enfant[3]. Il y a encore dans ce tableau la naïveté, l'émotion d'un âge fervent, et l'on

1. Luc, II, 19.

2. Dans l'angle inférieur du tableau, un saint ermite (peut-être S[t] Antoine) est vu seulement à mi-corps.

3. Cette peinture se trouvait au couvent des Camaldules. Elle est maintenant à Florence, dans la galerie de l'Académie des beaux-arts. On voit encore une Nativité parmi les fresques de Masolino da Panicale, à Castiglione d'Olona.

y reconnaît en même temps la science d'une époque avide de progrès. Giotto était mort depuis bientôt un siècle et déjà Masaccio était né[1].

Beato Angelico, dans la Nativité qu'il a peinte à Florence au couvent de Saint-Marc[2], montre l'étable de Bethléem, où Marie « enfanta son Fils[3], » et la crèche où « elle le coucha[4]. » L'Enfant repose à terre, en avant de l'étable, et la crèche a été rendue à l'âne et au bœuf, qui allongent la tête pour y manger.

Pro peccatis suæ gentis
Christum vidit cum jumentis,
Et algori subditum[5].

La Vierge et St Joseph sont agenouillés de chaque côté du Rédempteur ; dans le ciel, les anges[6] chantent le *Gloria in excelsis...*; sur la terre, St Pierre dominicain et Ste Catherine d'Alexandrie représentent le chœur des saints qui s'unit aux méditations de Marie. En regardant cette Vierge prosternée devant son Fils, on s'associe sans effort à son recueillement, à son silence et à son humilité.

1. Giotto mourut en 1336. Masolino da Panicale, né en 1403, mourut en 1440, à l'âge de trente-sept ans. Masaccio naquit en 1402 et mourut en 1443. La Nativité que Masaccio avait peinte à Santa-Maria-Maggiore n'existe plus. (V. Vasari, t. III, p. 157.)

2. Cette peinture est fort belle et très-bien conservée.

3. Luc, II, 7.

4. Luc, *ibid.*

5. Cantique de Jacopone, strophe 7e.

6. Ils sont au nombre de quatre, vus à mi-corps au-dessus du toit de l'étable.

Fra Filippo Lippi vient après Fra Giovanni de Fiesole[1] et nous ramène au milieu des escarpements où nous a conduits déjà Masolino da Panicale. Mais tout en rappelant les livres apocryphes, il a indiqué, par quelques appentis placés au fond de son tableau, l'étable mentionnée par S[t] Luc. L'enfant Jésus, couché à terre, pose un doigt sur ses lèvres et regarde le spectateur, pour lui montrer qu'il est le Verbe : *Verbum sum.* La Vierge est agenouillée devant son Fils : les mains jointes et le corps penché vers lui, elle le contemple et le prie. Du côté opposé S[t] Joseph est assis, regardant l'Enfant et participant au silence comme au secret de Marie. Derrière la Vierge, le petit S[t] Jean-Baptiste adore le Sauveur; et derrière S[t] Joseph, S[t] Jérôme, dont le nom tient une si grande place à Bethléem, se frappe la poitrine en adorant la croix.[2] Au fond on aperçoit le bœuf et l'âne, et plus loin les bergers. Enfin, au-dessus de la Sainte Famille, les anges chantent au milieu des nuages : « Gloire à Dieu dans les lieux hauts, et paix sur la terre aux hommes de bonne volonté[3]. » Tout le tableau se remplit d'harmonie, et

1. Fra Angelico : 1387-1455. Fra Filippo Lippi : 1412-1469.

2. S[t] Jérôme tient la croix de sa main gauche, et de sa main droite se frappe avec une pierre. Devant lui on voit une jeune figure de moine. Ce doit être un portrait, peut-être le portrait du peintre lui-même.

3. Cette peinture est dans la galerie de l'Académie des beaux-arts, à Florence.

l'on est sous le charme de ces voix bienheureuses [1].

Pesellino, élève de Filippo Lippi [2], conçoit la Crèche dans des conditions plus élémentaires. Derrière l'enfant Jésus, couché à terre sur le premier plan entre la Vierge et S[t] Joseph agenouillés, il donne trop d'importance aux animaux domestiques, qui remplissent toute l'étable. Il éloigne de son tableau les bergers et les anges. Il isole complétement les saints époux, et les laisse seuls, prosternés devant le dénûment du Fils de l'homme. N'oublions pas que l'artiste qui a peint cette Nativité mourut à l'âge de trente-deux ans, et que si son œuvre attire par la jeunesse, elle affirme en même temps beaucoup de science au service d'une grande sincérité [3].

Domenico Ghirlandajo vient presque à la même heure [4], et lui aussi il peint son *Presepe*. Épris de la

1. Filippo Lippi a peint également une Nativité parmi les fresques dont il a décoré le Dôme de Spolète. Malheureusement le temps a presque tout à fait effacé cette peinture. — Il importe aussi de ne pas oublier le charmant tableau de la galerie de Florence, dans lequel la Vierge adore l'enfant Jésus porté par des anges. Ce tableau avait été fait pour la chapelle des Médicis. (Vasari, t. IV, p. 108.)

2. Pesellino : 1425-1457.

3. Le tableau de Pesellino se trouve à Florence, à côté de celui de Filippo Lippi, dans la galerie de l'Académie des beaux-arts. — Il faudrait citer aussi les Nativités d'Alesso Baldovinetti, de Gentile da Fabriano, de Benozzo Gozzoli, de Rossellino, de Luca Signorelli, de Sandro Botticelli, de Lorenzo Costa, etc.

4. Domenico Curadi (*il Ghirlandajo*) : 1449-1493, ou 1451-1495. — Il ne faut pas oublier non plus Luca Signorelli (1440-1521) et la Crèche de l'église San-Domenico, à Sienne. La Vierge est remarquable dans ce tableau.

nature, passionné pour l'antiquité, il cède à l'entraînement général, sans cesser pour cela d'être chrétien. Sur deux piliers de marbre, ornés de chapiteaux corinthiens, il jette un toit de chaume, et voilà la ruine d'un monument antique transformée en étable. Un tombeau richement décoré, vide de ses cendres orgueilleuses, est devenu la mangeoire des bêtes et le berceau du Christ. L'Enfant a été tiré de la crèche et il est couché à terre. Il est entièrement nu, d'une réelle beauté, et nous répète encore, en nous montrant sa bouche : *Verbum sum.* La Vierge, à genoux devant lui, l'a posé sur un pan du long manteau bleu qui l'enveloppe tout entière. Les mains jointes, la tête doucement inclinée vers son Fils, elle le regarde avec une tendre dévotion. Seule encore elle comprend la divinité de Jésus; seule, elle a été mise dans le secret de Dieu. Derrière le Sauveur sont les bergers : les deux premiers agenouillés; le troisième, debout et portant un agneau dans ses bras. S[t] Joseph enfin, à côté de la Vierge, se retourne et regarde au loin la troupe des Mages, qui s'avance en passant sous un arc de triomphe. Au fond, on voit la ville de Bethléem, sous les dehors d'une cité florentine, avec ses campaniles et ses créneaux guelfes. Plus loin, des collines, plantées d'arbres et de fabriques, s'étagent les unes au-dessus des autres [1]... Tout cela sans doute est un peu compliqué, un peu mondain. Le xv[e] siècle a pénétré jusque

1. Sur une de ces collines, on aperçoit encore les bergers, auxquels l'ange apporte la bonne nouvelle.

dans l'étable de Bethléem. Sous le costume des bergers, les contemporains du peintre se sont introduits auprès de la crèche ; ce sont là évidemment des portraits et des plus beaux. La Vierge elle-même, avec ses longs cheveux dénoués et si visibles à travers le voile transparent qui les couvre, prend, sous les dehors d'une piété très-sincère, un accent personnel trop nettement accusé pour qu'on puisse s'y méprendre. Cependant elle respire encore la poésie des âges fervents :

Vidit suum dulcem natum
Vagientem, adoratum
Vili diversorio[1].

Quant aux fragments antiques qui surgissent de toutes parts, on peut y voir une intention philosophique, qui satisfait à la fois à l'histoire et à l'apologétique religieuse. A la venue du Christ le monde ancien s'écroule. Cependant ces nobles débris ne doivent point être rejetés. Le Verbe en naissant les adopte, se les approprie et les fait servir à ses desseins sur le monde. Une tombe illustre devient son propre berceau ; il emploie les colonnes somptueuses pour soutenir l'abri qui protégera sa crèche ; et l'arc triomphal, en rehaussant l'éclat des rois, ajoute à la splendeur des hommages qu'ils vont lui rendre [2].

1. Cantique de Jacopone, strophe 8e.

2. Le tableau de Ghirlandajo, de même que les deux précédents et que les deux suivants, se trouve à Florence, dans la galerie de l'Académie des beaux-arts.

Parmi les maîtres florentins qui remplirent de leurs œuvres la deuxième moitié du XVe siècle, il en est un surtout qui revint sans cesse vers la Crèche : ce fut Lorenzo di Credi[1]. Nous pouvons, à Florence même, sans sortir de la galerie de l'Académie des beaux-arts, étudier deux des Nativités peintes par ce maître, et prendre une idée juste de l'onction avec laquelle il traita ce sujet. La disposition de ces tableaux est toujours à peu près la même. L'enfant Jésus, portant la main à ses lèvres (ce geste est de tradition dans l'école), est couché à terre devant l'étable, ou plutôt assis sur un linge et le dos accoté à une gerbe de blé, qui fait allusion à la parole : *Ego sum panis vitæ.* Autour de ce centre lumineux sont groupées les autres figures. Au fond, s'ouvrent des perspectives aériennes presque fantastiques, à travers lesquelles la ville de Bethléem élève ses remparts et ses monuments. Dans les accessoires, le goût de l'antiquité et l'amour du pittoresque triomphent toujours. Les ruines d'un édicule soutenu par des pilastres cannelés forment l'étable dans laquelle a voulu naître le Sauveur. Une fois ce tribut payé à la passion de son temps, Lorenzo di Credi rentre en possession de lui-même, et demeure exclusivement religieux. — Il nous montre d'abord l'Enfant, entouré seulement de la Vierge, de St Joseph et des deux anges. La « gracieuse Mère » est pieusement agenouillée devant son Fils. Sa tête est nue, et le voile qui couvrait ses che-

1. Lorenzo di Credi naquit en 1453.

veux est tombé sur ses épaules. S[t] Joseph, accablé par l'âge, est assis du côté opposé. Les anges sont prosternés entre les saints époux. Tous regardent le Sauveur avec amour. Aucune parole, aucun bruit ne troublent le silence de cette adoration. Il y a dans les airs de tête de tous ces personnages, depuis l'enfant jusqu'au vieillard et depuis la femme jusqu'à l'ange, un caractère de famille très-nettement accusé, mais qui ne nuit point au sentiment religieux. Les traits de ces visages sont très-personnels, très-accentués, et cependant nulle passion terrestre ne vient déranger leur bienheureuse extase. Toute expression particulière s'efface et disparaît devant la profondeur de l'idée chrétienne. « Les grandes choses que Dieu fait au dedans de ses créatures opèrent naturellement le silence, le saisissement, et je ne sais quoi de divin qui supprime toute expression[1]. » — Dans un autre tableau du même peintre, nous retrouvons toujours la même famille bien caractérisée, bonne, douce, pensive ; plus nombreuse seulement que tout à l'heure; contenant quatre anges, quatre charmants adolescents, au lieu de deux, et en plus trois bergers. Les dix personnages de cette nouvelle scène sont groupés avec une parfaite harmonie. Cependant le silence n'est plus le même que précédemment; l'importance de la composition ne le permet pas, et le recueillement absolu fait place dans certains groupes à l'exclamation. La

1. Bossuet, *Élév. sur les Mystères,* XVI[e] sem., XII[e] élév.

Vierge, pieuse comme une sainte et joyeuse ici comme une mère, est toujours à genoux devant son Fils. A ses côtés et derrière elle sont les anges. S[t] Joseph est debout, appuyé sur son bâton. Au fond, du même côté, paraissent le bœuf et l'âne; et du côté opposé sont les pasteurs, qui apportent dans le tableau des éléments plus variés, plus pittoresques. L'un de ces bergers tient un agneau dans ses bras et regarde le spectateur. Cette figure, presque antique par le costume, a, dans la physionomie, quelque chose de sain, d'ouvert, d'heureux, que le pauvre à l'état d'esclavage ne pouvait avoir dans l'antiquité. N'est-ce pas là l'image du monde ancien qui finit et du monde nouveau qui commence? Ou plutôt n'est-ce pas le symbole de l'alliance de tous les âges? En présence de l'Agneau de Dieu qui vient de naître dans une crèche pour mourir bientôt sur une croix, tous les temps ne doivent-ils pas s'unir, se comprendre et s'aimer[1]?

1. Il faudrait citer, dans cette même donnée, bien d'autres tableaux de Lorenzo di Credi représentant toujours la Vierge agenouillée devant l'Enfant couché à terre. On en trouvera de remarquables exemples à Londres dans la National Gallery, n° 648, et aussi chez M[r] Barker (103 Piccadilly. La galerie de M[r] Barker est une des plus riches en œuvres de Lorenzo di Credi). — On peut voir également chez M[r] Barker une Adoration des bergers, de Piero della Francesca. Ce tableau, au point de vue de la Vierge surtout, est plus curieux que beau. Cependant on y voit un chœur d'anges d'une physionomie très-attachante dans son étrangeté. — Le musée de Berlin possède aussi de Lorenzo di Credi une très-belle Vierge agenouillée,

Je ne puis résister au plaisir de rappeler aussi le tableau de la Nativité, peint par Ambrogio Borgognone pour l'église San-Celso à Milan. C'est un des chefs-d'œuvre de ce maître mystérieux dans ses origines [1], fervent et original dans ses types religieux... Jésus, entièrement nu, est couché dans sa crèche. Il se soulève en s'appuyant sur son bras gauche, et, de sa main droite, il bénit un donateur agenouillé devant lui. Le mouvement de cet enfant, que le besoin d'aimer et de bénir arrache au sommeil de son humanité naissante, est d'une grande éloquence, en même temps que d'une adorable simplicité. Derrière la crèche, la Vierge, debout et en prières, abaisse vers son Fils un regard profondément recueilli. De longs cheveux châtains encadrent son pâle visage, et flottent avec grâce sur ses épaules sévèrement enveloppées. Elle est fort belle, mais n'est point à son rang.

priant devant l'Enfant qui, couché à terre sur des épis de blé, se tourne vers nous en nous montrant sa bouche (n° 89). Dans un autre tableau non moins remarquable du même musée, Lorenzo di Credi a complété l'Adoration de la Crèche, en y introduisant St Joseph. On voit enfin au musée de Berlin une très-belle répétition de la grande Adoration des bergers de la galerie de l'Académie des beaux-arts, à Florence. — Rappelons aussi les Nativités de Luca Signorelli, de Fra Bartolommeo, de Corrége, de Lorenzo Lotto, de Cosimo Tura, d'André del Sarte, etc.

1. Ambrogio Borgognone était dans toute sa force vers l'année 1500. On le croit l'élève de Vicenzo Foppa, l'un des fondateurs de l'école milanaise (V. t. I, p. 401). — Notons aussi, comme mémoire, la fresque de Luini qui, du palais Litta, est passée au musée du Louvre.

Au lieu de se tenir devant le Christ, elle s'est effacée derrière lui, pour laisser la place au donateur, qui nous donne l'occasion d'admirer également un très-beau portrait [1]. St Jean et St Roch sont de chaque côté de la Vierge. Leurs physionomies sont austères et ascétiques. Sur le premier plan du tableau, deux petits anges, vêtus de longues robes blanches, sont pieusement agenouillés. Enfin dans le ciel trois autres anges sont également en adoration devant Jésus [2]. Ils sont de proportions un peu courtes; et l'on remarque dans leur allure une certaine nuance de gaucherie, qui, sans nuire à leur ferveur, trahit un léger accent, montre quelque chose d'étranger à l'aisance et à la facilité italiennes [3].

1. Ce donateur est vu de profil.

2. L'un est vêtu d'une robe rose, l'autre d'une robe jaune et le troisième d'une robe verte. Au-dessus de leur tête flotte une banderole sur laquelle on lit : *Gloria in excelsis et in terra pax.*

3. Borgognone a peint encore, dans le même ordre d'idées, un tableau que l'on voit à la galerie royale de Dresde (nº 150). La Vierge est debout devant l'Enfant couché à terre. Vêtue d'une longue robe blanche sur laquelle est brodé en or le mot PAX surmonté d'une couronne, sa physionomie est pleine de recueillement et souverainement triste. Dans le ciel paraît le Père éternel au milieu de sa gloire. Les anges qui lui font cortége déroulent une banderole sur laquelle on lit : *Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus bonœ voluntatis.* — Il faudrait rappeler aussi la Crèche de Francia, dans l'église San-Giovanni-Evangelista à Parme; ainsi que sa Vierge en adoration devant le *Bambino* couché à terre, à la pinacothèque de Munich (nº 577). — Il conviendrait de citer bien d'autres tableaux : celui de Cima da Conegliano à l'Académie des beaux-arts à Venise, par exemple; celui de Garofolo, à la galerie de

Ainsi, à la fin du xv[e] siècle l'Italie tout entière se couvrait des images de la Nativité, et partout retentissait encore l'hymne de Jacopone[1]. L'école de Pérouse, où étudiait Raphaël, mettait toute son âme dans ce divin cantique. — Niccolò Alunno[2], cependant, dans sa Crèche de l'église de l'Annunziata à Foligno, malgré la sincérité de ses efforts, malgré des intentions clairement indiquées, ne peut arriver à l'expression qu'en passant par la laideur. — Mais en se rapprochant de Pérouse et en arrivant à Spello, on voit[3] une Nativité qui est vraiment éloquente. Pinturicchio[4], dans une de ses meilleures fresques, montre l'enfant Jésus couché à terre et tendant les bras vers la Vierge agenouillée devant lui. S[t] Joseph est derrière Marie, et à côté d'elle sont deux

Dresde (n° 145). Dans ce dernier la Vierge prie devant l'Enfant endormi et couché à terre. Un ange, également agenouillé, présente à Marie une couronne d'épines, tandis que trois concerts d'anges portent dans le ciel les insignes de la Passion et montrent à la Vierge cette parole écrite sur une table de marbre : *Suam ipsius animam gladius pertransivit.* Voilà qui est bien compliqué, et cette peinture, malgré sa belle couleur, est froide et insignifiante. Nous la citons seulement, parce que Garofolo touche de très-près à Raphaël. — Je voudrais parler aussi de la brillante peinture de Moretto au musée de Berlin (n° 187), et de bien d'autres encore.

1. La Bibliothèque impériale de Paris possède un manuscrit de Jacopone de Todi sous le n° 8146, petit in-octavo d'une excellente écriture, ayant appartenu à Luca della Robbia. L'art italien conservait avec amour le souvenir du poëte franciscain.

2. Niccolò Alunno, de Foligno, peignait vers 1470.

3. Dans le Dôme (*Chiesa collegiata*). Cette fresque est dans la chapelle *del SS. Sagramento.*

4. Bernardino Betto (*il Pinturicchio*) : 1454-1513.

anges, dont l'un déploie au-dessus de la tête du Sauveur un voile blanc sur lequel est brodée une croix d'or. Les bergers se tiennent du côté opposé, et dans le fond arrivent les mages. Les figures de la Vierge et des anges sont d'une rare suavité.— Cette beauté cependant n'est que relative, et si l'on poursuit jusqu'à Pérouse, on se trouve en présence du chef même de l'école ombrienne[1], qui, dans son tableau de l'Église S[t] Augustin, s'est élevé à une hauteur religieuse qu'il est difficile d'égaler, et impossible peut-être de dépasser dans un pareil sujet[2]. La Renaissance n'a guère agenouillé de Vierge plus fervente devant son Fils nouveau-né. La figure de Joseph, trop souvent sacrifiée, est aussi remarquable dans ce tableau que celle de Marie. Les bergers, remplis de respect, sont prosternés à une certaine distance. Sur la terre l'œil se repose, à travers les appentis de la crèche, au milieu des enchantements de la campagne, où tout se tait, se recueille et semble prier aussi. Dans le ciel enfin paraît, entre deux chérubins, le Saint-Esprit, sous l'apparence d'une colombe. Un grand silence, un calme divin règnent sur cette peinture. C'est l'aube matinale où les anges, mêlant leurs voix à la voix des hommes, redisent à la terre et au ciel : « Paix sur la terre, et gloire à Dieu ! » Les formes légères et la couleur transparente sont là comme un voile sans pesanteur, derrière le-

1. Pietro Vannucci (*il Perugino*) : 1446-1524.

2. Cette Nativité a été transportée dans la galerie de l'Académie des beaux-arts, à Pérouse.

quel l'âme rayonne avec limpidité. Il est peu d'œuvres auxquelles on puisse mieux appliquer la parole de Bossuet : « Il n'y a de bien véritable que ce qu'on goûte seul à seul dans le silence avec Dieu[1]. »

III.

Avec quelle naïve admiration Raphaël encore enfant dut regarder ce tableau ! Et comment Jésus, dans

1. Quelques années plus tard, Pérugin peignit au Cambio de Pérouse cette autre Nativité, dans laquelle les anges surtout sont d'une rare élégance. Il peignit encore en 1522, pour l'église de Fontignano, une Adoration des bergers. Cette fresque est maintenant à Londres, au musée de Kensington. C'est une œuvre sénile, mais d'un sentiment très-doux. Pérugin est d'ailleurs un des peintres de la Renaissance qui représente le plus souvent et avec le plus de bonheur la Vierge agenouillée devant l'enfant Jésus. Ses nombreux dessins en font foi. Il partage cette gloire avec son ami Lorenzo di Credi. Un des plus admirables parmi ces divers tableaux est celui que possède la National Gallery. Pérugin s'y montre à l'apogée de son talent. — Rappelons aussi la belle Adoration des bergers de Francia, à la pinacothèque de Bologne (nº 82). — Nommons enfin la grande Adoration des bergers de Garofolo à l'Ermitage de Saint-Pétersbourg; ainsi que celles de Bonifacio et de Palma Vecchio, dans la même galerie; celle de Sébastien del Piombo dans l'église Saint-Augustin à Pérouse; celle de Cima da Conegliano dans l'église de la Madonna-del-Carmine à Venise; celle de Pordenone dans la cathédrale de Crémone; celle de Bramantino dans la cour de la Monnaie à Milan; celle de Jacopo Francia à San Vitale de Bologne; celle de Cosimo Tura dans la cathédrale de Ferrare; celle où Lorenzo Lotto a fait intervenir le doge Marc Loredan; etc.

sa crèche, n'aurait-il pas de bonne heure sollicité son génie? « Que tous les anges de Dieu l'adorent [1], » avait dit Dieu lui-même au moment de la naissance du Christ. Du XIIe au XVIe siècle, ce commandement, nous l'avons vu, avait retenti profondément dans l'âme de tous les peintres, et Raphaël, dans le centre fervent où il avait vécu, ne s'y serait pas soumis! Cela est invraisemblable. Cependant, on a beau chercher parmi les tableaux du Sanzio, sauf une des fresques décoratives de la treizième voûte des loges Vaticanes [2], on ne trouve aucune peinture qui rappelle la Nativité [3]. Est-ce à dire que Raphaël jusqu'en 1515, c'est-à-dire jusqu'à l'âge de trente deux ans, n'ait payé aucun tribut à cette scène divine? Nullement : car si les tableaux manquent, ils ont existé et l'on en peut fournir les preuves. On trouve d'ailleurs, à défaut d'œuvres peintes, des dessins dont l'éloquence ne laisse rien à désirer. Nous allons donner ces preuves et étudier ces dessins.

1. Hébr., I, 6; Ps. XCVI, 7.

2. V. les fresques de Raphaël au Vatican. Loges, p. 181.

3. La Crèche a fourni également le motif d'une des tapisseries qui, sous le nom de Raphaël, décorent la galerie des *Arazzi* au Vatican. Mais le Sanzio n'a fourni que les cartons de la première série des tapisseries, et ces cartons sont tirés des *Actes des Apôtres* Les cartons de la seconde série, relatifs à la vie de Jésus-Christ, furent dessinés après la mort du maître, peut-être sur quelques indications laissées par lui. Dans la Crèche notamment on reconnaît l'esprit et la manière de Jules Romain. On voit au musée du Louvre le dessin original du Pippi. Donc, nul doute à cet égard. — La galerie du Vatican, de son côté, possède un tableau, que le catalogue officiel attribue à la fois à Pérugin, à Pinturicchio et à Raphaël. Ce tableau

Malvasia parle avec enthousiasme d'un tableau du Sanzio, représentant l'Adoration des bergers. Selon Baldi, ce tableau se trouvait chez Giovanni Bentivoglio, à Bologne, avant que les Bentivogli en aient été

n'est ni de l'un ni de l'autre de ces maîtres, il est de Spagna. Cependant, si la main qui a peint la Vierge, l'Enfant, St Joseph et les anges est incontestablement celle de Giovanni di Pietro, les petits personnages qui occupent les plans secondaires témoignent d'une grâce tellement spéciale, qu'on ne peut, en les regardant, s'empêcher de songer à Raphaël. (On voit, au British Museum, une étude à la pierre noire pour la tête du St Joseph. Ce dessin est traité dans le goût des premiers dessins de Raphaël.) D'un autre côté, le musée du Louvre possède le même tableau (nº 314 *bis*), dans lequel le faire du Spagna est également incontestable, et cette fois non-seulement dans les personnages principaux, mais dans tous les personnages secondaires. De sorte que si, en présence du tableau du Vatican, la pensée de Raphaël vient à l'esprit du spectateur, elle ne saurait y venir devant le tableau du Louvre... La même disposition générale se retrouve dans ces deux peintures. L'enfant Jésus est couché au milieu, entre la Vierge et St Joseph agenouillés de chaque côté. Un peu plus loin, trois archanges sont en prière. Plus loin encore et sur le même plan que l'étable, les bergers arrivent, portant leurs modestes offrandes. Enfin viennent les Mages, suivis d'un nombreux cortége. Dans le ciel, deux séraphins, soutenus par un nuage, chantent le *Gloria in excelsis Deo,* tandis que sur la terre la nature en fête semble chanter aussi son cantique d'action de grâces. On voit là toute la hiérarchie des hommages rendus au Christ par la création. La Vierge, la plus humble de toutes les créatures, est placée la première à côté de son Fils, et Joseph est auprès de la Vierge. Les anges n'arrivent qu'après celle qu'ils ont proclamée leur reine. Les bergers, les pauvres, viennent ensuite; et les grands de la terre, les rois, sont relégués au dernier rang. N'est-ce pas l'application vivante de cette parole de l'Évangile: « Ainsi les derniers seront les premiers, et les premiers seront les derniers: car il y a beaucoup d'appelés et peu d'élus? »

chassés par les troupes de Jules II, dans l'automne de l'année 1506. Voilà donc une première Crèche peinte par Raphaël avant l'âge de vingt-deux à vingt-trois ans au plus [1].

(Matth. xx, 16.)... Le tableau du Vatican fut peint pour les frères Mineurs réformés de la Spina, sur le territoire de Todi, à quelques milles de Ferentillo, et on le nomme encore : *Il Presepe della Spineta.* Il paraîtrait ressortir de certains documents qu'il fut exécuté en 1507, et que Spagna reçut pour prix de ce travail deux cents ducats d'or. (V. la note des commentateurs de Vasari, t. VI, p. 54.) Alors toute idée de Raphaël devrait être écartée; car dans le cas où le Sanzio aurait pris part à cette œuvre, ce serait vers 1499 ou 1500, et seulement en sous-ordre, comme aide d'un peintre regardé dans l'école presque comme un maître. Dans cette hypothèse, on attribuerait à Raphaël les groupes qui occupent les plans secondaires. Il y a, en effet, dans leur désinvolture, une candeur, une jeunesse, on pourrait dire une virginité, qui rappellent certaines pages de la première jeunesse du Sanzio. Le groupe des mages et de leur cortége, qui ne comprend pas moins de dix-huit à vingt figures, forme à lui seul une composition riche sans excès, abondante sans confusion. Ces petites figures attirent par une beauté particulière qui ne se retrouve pas, il faut en convenir, dans les personnages les plus importants, dans les anges, dans S[t] Joseph, dans la Vierge et même dans l'enfant Jésus. Or, ces derniers ayant été peints incontestablement par Spagna, on a cherché près de lui un artiste qui, bien qu'enfant encore, fût capable déjà d'effacer, rien qu'en paraissant, les qualités des maîtres. Raphaël seul a semblé digne d'être nommé... Il faudrait admettre alors que le tableau du Vatican aurait été peint aux approches de l'année 1500, et que le tableau exécuté en 1507 serait une répétition postérieure, et, cette fois, entièrement de la main de Spagna. C'est ce tableau que nous posséderions au Louvre... Ce ne sont là d'ailleurs que des suppositions.

1. V. Malvasia, *Felsina pittrice. Vie de Francia*, p. 44. —Passavant suppose que la Nativité ayant appartenu à Giovanni Bentivoglio pourrait bien être le petit tableau que M[me] de Humboldt vit

D'un autre côté Raphaël écrit à Francia, le 5 septembre de l'année 1508 : « Je vous envoie un autre dessin de la Crèche, et très-différent, comme vous le verrez, du premier, auquel vous vous êtes plu à prodiguer tant de louanges. » Ainsi le Sanzio, au moment où les grands travaux du Vatican allaient l'absorber tout entier, songeait toujours à la Nativité. Il soumettait à son vieil ami de Bologne deux projets de tableaux, peut-être davantage; et ces dessins, qui portent la date de 1508, ne peuvent se confondre avec le premier tableau que Malvasia, sur l'autorité de Baldi, signale chez Giovanni Bentivoglio avant l'année 1506.

Malvasia mentionne encore, sous le nom de Raphaël, une petite Nativité qui se trouvait chez Carlo Fantuzzi, à Bologne. Était-ce un tableau, ou simplement un dessin? Il ne le dit pas[1].

Vasari, de son côté, a décrit une importante Nativité, qui était la propriété des comtes de Canossa : « Raphaël envoya aux comtes de Canossa, à Vérone, un grand tableau, de la même beauté que la Vision d'Ézéchiel, représentant une belle Nativité ; il faut

dans l'appartement de l'infante Marie, à Saint-Ildefonse. (Voy. *Programm zur Jenaer Literaturzeitung,* 1809, p. 8-9.) Passavant avoue n'avoir jamais vu ce tableau. Alors sur quoi appuie-t-il sa supposition ? Il ne le dit pas. Nous avons fait nous-même de vaines recherches pour retrouver cette peinture. Nous ne pouvons donc nous prononcer.

1. V. Malvasia, *Felsina pittrice,* t. II, p. 18.

louer surtout l'effet que produit le lever de l'aurore, ainsi que la figure de Ste Anne. En somme, on ne saurait donner une plus haute idée de tout l'ouvrage qu'en disant qu'il est de Raphaël d'Urbin. Aussi les comtes de Canossa ont-ils ce tableau en singulière estime, et ils ne veulent point s'en dessaisir, malgré les prix énormes qu'on leur a offerts de la part de plusieurs princes [1]. » Donc, au dire de Vasari, Raphaël avait peint une Nativité que les grands de la terre convoitaient, et que, malgré leurs richesses, ils ne pouvaient acquérir. La célébrité de cette œuvre était telle, que l'auteur de la *Vie des peintres* y revient encore dans le chapitre qu'il consacre à Taddeo Zucchero : « Lorsque le duc d'Urbin, qui était à cette époque général des Vénitiens, alla inspecter les fortifications de Vérone, il amena avec lui Taddeo, qui lui fit une copie de la peinture de Raphaël conservée dans la maison des comtes de Canossa [2]. » Tableau et copie, tout a disparu [3].

Enfin Passavant parle d'un marchand de tableaux, qu'il ne nomme pas, mais dans la compétence duquel

1. Vasari, t. VIII, p. 32.

2. Vasari, t. XII, p. 110. — Ridolfi rapporte le même fait dans sa *Vie de Paul Véronèse* (Ridolfi, *le Vite degl' illustri pittori Veneti*, t. I, p. 286).

3. D'après les derniers éditeurs de Vasari, ce tableau était en 1829 dans la collection des comtes François de Thurn et Valsassina, à Vienne. (Vasari, t. VIII, p. 32). — Longhena, dans une note ajoutée à sa traduction de la *Vie de Raphaël* par Quatremère de Quincy, raconte en détail comment, des comtes de Canossa, cette peinture passa en la possession des comtes de Thurn et Valsassina.

il se fie, qui aurait trouvé à Urbin une Nativité de la main de Raphaël. Cette peinture, dont on ne peut suivre la trace, serait en largeur et mesurerait à peu près un mètre. La Vierge, S[t] Joseph, les bergers et les anges y mettaient en commun leurs adorations autour de l'enfant Jésus[1].

Rejetons, si l'on veut, cette dernière indication, comme provenant d'une source indéterminée; admettons même que la seconde mention faite par Malvasia chez Carlo Fantuzzi manque de précision; il reste encore au moins quatre tableaux ou projets de tableaux dont il est impossible de mettre en doute l'authenticité, puisque deux d'entre eux sont affirmés par Raphaël lui-même, et que les descriptions des écrivains les plus autorisés garantissent les deux autres.

Mais laissons de côté ces documents. Nous avons mieux à consulter : nous possédons plusieurs dessins de la main du Sanzio, qui témoignent de ses fréquentes préoccupations au sujet de la Crèche, et qui vont permettre de le considérer directement en présence de la Nativité.

Le premier de ces dessins appartient à la jeunesse, presque encore à l'enfance du maître. Il nous reporte vers le temps où Raphaël travaillait sous la direction de Pérugin, et nous rappelle le tableau

1. V. Passavant, t. II, p. 42.

d'autel que Pietro Vannucci exécuta pour la maison des Chartreux près Pavie[1]. Raphaël s'est approprié la pensée de son maître, en la transformant à son image.

Sur la selle de l'âne qui a porté la Vierge à Bethléem, un ange a assis l'enfant Jésus. De la main droite il soutient et protége le dos du Christ, et de la main gauche il caresse son petit pied. Heureux d'approcher et de veiller ainsi sur le Verbe, le céleste messager ouvre les ailes, lève la tête et remercie le ciel avec un sentiment d'extase et de bonheur infini.

Nato Christo in præsepe,
Cœli cives canunt læte
Cum immenso gaudio[2].

Cet ange semble dire avec le Psalmiste : « Goûtez et voyez combien le Seigneur est doux[3]!... » L'Enfant de son côté, la tête légèrement penchée sur l'épaule droite, nous pénètre de la douceur et de la bonté de son regard. On dirait qu'il veut attirer le monde à lui, et de ses deux mains le serrer sur son cœur[4]. Ces deux seules figures, ce groupe unique de l'ange entourant son Dieu de respect et de sollicitude, suffisent pour mon-

1. De chaque côté de ce tableau du Pérugin se trouvaient l'archange S[t] Michel et l'ange Raphaël avec le jeune Tobie. Ces deux dernières figures sont à la National Gallery. Le dessin est à l'Université d'Oxford.

2. Cantique de Jacopone, strophe 9[e].

3. *Gustate et videte, quoniam suavis est Dominus* (Ps. XXXIII, 9).

4. Les deux mains sont ramenées sur la poitrine.

trer à quelle singulière hauteur Raphaël élevait son inspiration... A droite, la Vierge est agenouillée, attentive, silencieuse, recueillie[1]. Elle regarde son Fils avec une tendresse pleine de vigilance. Sa bouche est silencieuse et son cœur écoute Dieu... A gauche, Joseph, également à genoux, partage la ferveur et le silence de Marie[2]. Celui à qui le ciel avait dit de si grandes choses reste muet en présence de tant de merveilles. Que dirait-il qui pût égaler ce qu'il sent?... Quant aux deux bergers prosternés derrière l'époux de la Vierge, l'un porte un agneau sur ses épaules et l'autre croise ses bras sur sa poitrine. Leur admiration naïve est bien sentie, bien rendue... Au fond, on voit : d'un côté[3], la campagne, avec ses ondulations les plus douces ; de l'autre côté[4], l'étable, avec le bœuf et l'âne, ces deux bons serviteurs que le peuple associait aux joies de Noël. On pourrait ajouter, comme commentaire au bas de ce dessin, les paroles que St François de Sales écrivait en pensant aussi à la Crèche : « Que bienheureux sont ceux qui savent aimer la sainte simplicité et modération [5]! »

Ce précieux dessin a fait partie de la collection de

1. Sa tête est vue de face. Les mains sont jointes dans l'attitude de la prière.

2. Sa tête est vue de profil perdu.

3. Derrière St Joseph et derrière les bergers.

4. Derrière la Vierge.

5. Lettres de St François de Sales adressées à des gens du monde. Paris, J. Techner, 1865, p. 305.

Young Ottley[1]. Il a été ensuite en la possession de M. Chambers Hall, qui l'a légué à l'Université d'Oxford. Il contient des beautés d'un ordre tellement élevé, qu'aucun moyen de reproduction, même la photographie, n'en peut donner une idée vraie. Il est fait d'une main attentive, appliquée, émue, naïvement inspirée. Tous les contours sont piqués. Donc il a été décalqué sur un panneau; donc le tableau a existé, peut-être même il existe encore, et il nous est permis d'espérer que nous le reverrons un jour. Ce sera, si l'on veut, celui dont parle Malvasia, sur l'autorité de Baldi, comme ayant été, avant l'année 1506, en la possession de Giovanni Bentivoglio. Il ferait alors un digne pendant au *Rêve du Chevalier*. En effet, en rapprochant ce dessin de la Nativité du dessin également piqué qui accompagne le tableau de la National Gallery, on reconnaît le même esprit, le même sentiment, la même plume. N'est-ce pas là un des songes enchantés du divin jeune homme au début de sa vie? N'est-ce pas là cette poésie native qui prêtait aux affections de son cœur la pureté de l'ange et les ailes du séraphin?

On trouve ensuite dans la collection de l'archiduc Charles, à Vienne, et dans celle de l'Académie des beaux-arts, à Venise, plusieurs études qui peuvent être considérées comme se rattachant à des projets de composition pour la Nativité. Ce sont des dessins à la plume

1. V. *The Italian School of design.* Londres, 1823, p. 45.

qui appartiennent encore à la jeunesse de Raphaël.

L'un d'eux représente Joseph debout, silencieux, dans l'attitude du recueillement et de la contemplation [1].

Stabat senex cum puella,
Non cum verbo nec loquela,
Stupescentes cordibus [2].

Un autre de ces dessins montre la Vierge à genoux, joignant les mains et priant avec ferveur, en inclinant la tête et en baissant les yeux vers la terre. N'est-ce pas là encore la « gracieuse Mère » de Jacopone?

Stabat Mater speciosa,
Juxta fœnum gaudiosa,
Dum jacebat parvulus [3].

Sur une troisième feuille, Marie, agenouillée comme précédemment, soulève avec précaution le voile qui couvre l'enfant Jésus [4]. Le visage à peine ébauché de la Mère du Verbe rayonne d'une sainte allégresse.

Cujus animam gaudentem,
Lætabundam et ferventem
Pertransivit jubilus [5].

1. Il s'appuie sur un long bâton.
2. Cantique de Jacopone, strophe 10e.
3. *Ibid.*, strophe 1re.
4. Ce voile n'est point indiqué sur le dessin, mais le geste est parfaitement clair. L'enfant Jésus ne paraît pas non plus dans ce croquis.
5. Cantique de Jacopone, strophe 2e.

Placez, par la pensée, une crèche devant chacune de ces figures, et vous leur communiquerez à l'instant la valeur pittoresque qui leur convient.

Puis, dans deux dessins conservés à l'Université d'Oxford, on voit le Sanzio revenir à la première pensée qu'il avait si naïvement exprimée. Il assied de nouveau Jésus sur le bât de l'âne. Mais à l'ange qui soutenait d'abord l'Enfant divin entre ses bras, il substitue le petit St Jean-Baptiste. On voit alors Raphaël développer son idée, lui donner peu à peu plus d'indépendance, plus d'originalité, la dégager des entraves et des formules rigides de l'école. Il va nous parler maintenant d'une façon plus directe, plus personnelle. Nous reconnaîtrons bien encore en lui quelque chose du disciple de Pérugin, mais désormais sa docilité n'enchaîne plus son inspiration.

Le premier de ces dessins nous livre une série de petits croquis du plus pur sentiment. C'est là surtout qu'on surprend les détails les plus intimes de la pensée du maître. On le voit essayer ses figures, les refaire à nouveau, y revenir encore. C'est un véritable travail d'enfantement. Ici, il couche le Verbe sur les genoux de sa Mère, et il place devant elle le jeune précurseur. Là, il pose Jésus à terre, et le livre à l'adoration des bergers. Ailleurs, il l'assied sur la selle de l'âne, lui donne pour appui le fils d'Élisabeth, et met devant lui une figure agenouillée. Dans un coin de la feuille, il construit des châteaux qu'il

protége de remparts ; ce sera pour le fond de son tableau... Il n'y a dans tout cela que quelques traits de plume sans apprêt[1]; mais que de justesse et que d'éloquence dans ces ébauches à peine formées! La pensée est dans les limbes, et elle est déjà lumineuse; elle a cette tendresse et ce charme infinis qui font de Raphaël l'interprète par excellence du mystère de l'amour. Raphaël, comme pour affirmer cette vocation divine, a écrit à plusieurs reprises sur cette feuille : « *Carissimo, carissimo quanto fracello.* » Ces mots, tracés avec complaisance, ne ressemblent-ils pas eux-mêmes à des caresses?

Après tous ces tâtonnements, le Sanzio reprend son motif de prédilection, et cette fois, donnant plus d'importance à ses figures, il les arrête d'une manière presque définitive. Il paraît travailler alors sous l'influence des affections florentines. Le petit S[t] Jean-Baptiste, debout et penché sur le bât, soutient et entoure de ses bras l'enfant Jésus. Celui-ci tourne complaisamment la tête vers son précurseur et lui sourit avec bonté. Le sentiment de ce groupe est d'une onction touchante. Là encore on est tenté de répéter : *Carissimo, carissimo quanto fracello*; car ces paroles, harmonieuses dans leur dialecte ombrien, semblent sortir comme d'elles-mêmes de la bouche du Rédempteur[2].

1. Tous ces croquis sont encore exécutés à la plume.

2. Ce dessin est exécuté avec beaucoup de soin à la pierre noire. Une figure de femme nue, qui devra être la Vierge, est indiquée devant les deux enfants. Cette figure ne saurait être de Raphaël.

Le dernier dessin dont nous ayons à parler montre Raphaël, dans la maturité de son génie, reprenant, avec des conceptions plus vastes, l'idée de la Nativité [1]. Son plan devient alors pittoresque, sans cesser pour cela d'être religieux. Les personnages ne sont plus disposés suivant la rigueur des traditions primitives : sans rien perdre de leur respect, ils sont plus familiers, en communication plus intime avec le Verbe, autour duquel ils s'empressent. C'est d'ailleurs une simple ébauche, faite de verve et d'inspiration, dans laquelle les figures, indiquées seulement par une plume large, savante, hardie, n'ont point encore leur beauté propre, mais ont déjà quelque chose de leur accent particulier... Jésus est couché dans une petite crèche posée à terre... Près de lui se tient la Vierge, à genoux, soulevant le voile qui le couvre, regardant avec amour le divin Enfant et le livrant à l'adoration des spectateurs. Le mouvement de cette figure est vif et spontané ; le geste est infiniment tendre. En se retournant vers son Fils, la Vierge est saisie d'admiration, pénétrée de bonheur. Voilà ce que disent clairement les quelques traits rapides qui donnent à cette figure sa souplesse, son expression, sa grâce, et qui suffisent à eux seuls pour en faire pressentir la beauté... S[t] Joseph, agenouillé de-

Elle aura été ajoutée par un des amateurs qui ont possédé ce dessin, et qui, croyant le compléter, l'a profané.

1. Ce dessin a appartenu à Ottley (V. *The Italian School...* by W.-Y. Ottley) et se voit maintenant dans la collection de l'Université d'Oxford.

vant le Christ, lui montre le petit Jean-Baptiste, qui s'élance vers son Dieu... Derrière Joseph, les anges, au nombre de cinq, se prosternent devant le Sauveur... De l'autre côté, derrière la crèche, sont les bergers, plus sommairement indiqués encore que les précédentes figures. Peut-être, parmi ces bergers, pourrait-on reconnaître la première pensée d'un personnage étranger à la scène, d'un S[t] Jérôme sans doute. Peu de sujets permettaient aussi aisément que la Nativité d'introduire des saints, des patrons et même des donateurs. Il était facile de les mêler aux pasteurs, sans trop compromettre la dignité du reste de la composition. L'artiste pouvait, tout en respectant la vraisemblance, prêter à ces figures accessoires quelque chose de son propre cœur, de sa propre émotion, se placer lui-même en quelque sorte en présence de la Crèche, et répéter les deux strophes si tendrement suppliantes du bienheureux Jacopone :

Fac me nato custodiri,
Verbo Dei præmuniri,
Conservari gratia.

Quando corpus morietur,
Fac ut animæ donetur
Tui nati visio[1].

Enfin, au fond de ce dessin, on découvre les plans d'un paysage encadrés entre des colonnes qui de-

1. Cantique de Jacopone, strophes 22[e] et 23[e].

vront soutenir une étable. Voilà donc tous les éléments d'une composition parfaitement ordonnée, dans laquelle trois groupes principaux se commandent et s'enchaînent. Au centre, c'est vers le Christ que rayonne la lumière, que se porte l'esprit, que convergent tous les regards : St Jean-Baptiste, tendant les bras vers le Verbe, qu'il a connu dès le sein de sa mère; Marie et Joseph, entourant et protégeant les deux enfants, tel est le motif principal du tableau. Puis à gauche ce sont les bergers ; et à droite c'est le chœur des anges. Le mouvement de chaque figure est vrai et concourt à la vérité du mouvement général. Dans ces douze têtes à peine indiquées, il est aisé de lire déjà les sentiments propres à chaque personnage. Nous voilà bien loin des œuvres de la jeunesse du maître. Si l'on considère cette plume féconde, pleine de verve, brûlante de rapidité, réfléchie cependant, prompte sous l'impulsion du génie, docile au commandement de la raison, on ne songe plus à Pérugin que pour mesurer l'énorme distance parcourue par Raphaël en quelques années.

En regardant tour à tour les dessins que nous venons d'examiner, on éprouve des sensations qui, bien que différentes, se soutiennent et se complètent mutuellement. L'homme, dans Raphaël, est le développement logique de l'enfant, il n'en est pas la contradiction.

D'abord le travail est timide, ne donne rien à l'improvisation. Chaque ligne est serrée, voulue, sévère-

ment ordonnée. Ce n'est qu'à travers une discipline rigoureuse, mais librement acceptée, que Raphaël subjugue la rigide monotonie de l'école. Dans cette première tentative, le Sanzio reproduit probablement une peinture de Pérugin; mais il se l'approprie, et s'il n'y a rien encore de personnel dans la disposition des groupes, l'expression et le sentiment sont déjà bien à lui. Dans un pareil dessin tout devait être définitivement arrêté. C'est presque le tableau, et peut-être mieux que le tableau. Il y manque, il est vrai, la couleur; mais on a le premier jet de la pensée, un élan d'origine qui difficilement se répète.

Puis, toujours poursuivi par l'idée de la Crèche, Raphaël, tout en restant dans le domaine de l'imitation, essaye ses propres inventions, mais sans arrêter cette fois aucun projet d'ensemble qui nous soit parvenu.

Ensuite il revient à sa première pensée, et il la complète en plaçant auprès de l'enfant Jésus le petit S[t] Jean-Baptiste. Dans ces nouveaux essais, il s'affranchit de toute sécheresse; il introduit quelque chose de plus aisé, de plus suave, qui, sans nuire à la ferveur, enchante par une beauté qu'aucun maître n'avait réalisée et sans doute ne réalisera jamais. Là, plus d'imitation. Raphaël, bien que sous le charme d'affections puissantes, est de tous points lui-même. Il observe toujours, il étudie sans cesse, il interroge la nature et consulte en même temps les maîtres; mais tout en profitant des leçons du naturalisme florentin, il ne se

laisse plus dominer, et son originalité prévaut sur ses admirations.

Enfin, dans le dernier dessin que nous avons étudié, Raphaël paraît dans sa complète indépendance, possédant le secret des grandes conceptions, sachant trouver le lien qui enchaîne entre elles la nature, la tradition chrétienne et l'antiquité classique, accordant toutes les beautés pittoresques avec le sentiment religieux. Alors il ne procède plus de la même manière que par le passé. Son plan est nettement arrêté. Il sait ce qu'il veut, et ne donne rien à l'aventure. Mais il se contente d'indiquer à grands traits toutes ses intentions ; il ne les formulera d'une manière définitive que par la peinture, et la première pensée reste à l'état d'ébauche. D'ailleurs le temps presse. C'est le moment des vastes travaux et des projets plus vastes encore. Les chambres du Vatican attendent leurs fresques, les loges vont demander leur décoration, et il faudra bientôt des tapisseries pour garnir les galeries du palais pontifical. C'est l'heure aussi où tous les âges à Rome se réveillent à la fois et sollicitent, pour revivre, l'appui de Raphaël. Aussi le peintre, forcé de tout embrasser, a-t-il à peine le temps de tracer d'une main rapide des projets de tableaux.

Telle est la gradation que suit le Sanzio et que l'on retrouve en présence de la Nativité. Raphaël commence par l'obéissance. Peu à peu il enveloppe de sa propre substance l'idée de ses maîtres. Enfin il invente, il compose, il crée, et il éclaire d'une lumière jus-

qu'alors inconnue les moindres détails de sa conception. Faut-il voir dans le dernier de ces dessins, un de ceux que Raphaël envoya à Francia ? La manière dont il est traité répond assez à la date de 1508. Peut-être cependant cette esquisse est de quelques années au delà. Alors ne serait-ce pas un des préliminaires du tableau des comtes de Canossa ? Rien, il est vrai, n'indique la Ste Anne dont parle Vasari ; mais le dessin n'a rien là d'irrévocable, et il a pu être plusieurs fois modifié... Quoi qu'il en soit, à défaut d'œuvres définitives, recueillons avec soin les épaves qui nous sont parvenues. Ces précieux restes nous permettent de suivre la pensée du maître appliquée à l'un des traits les plus touchants de l'Évangile. Ils nous autorisent à croire que, de la fin du XIIe siècle au commencement du XVIe, du tableau de Giotto à la *Nuit* du Corrége[1], la Crèche n'a peut-être rien inspiré de plus harmonieux, et qui, visant moins à l'effet, soit en plus parfait accord avec la poésie de l'Évangile.

1. Ce tableau célèbre, où le Christ vient au monde comme un rayon de soleil, appartient à la galerie de Dresde.

L'ADORATION DES MAGES.

I.

L'état des esprits, au moment de la naissance du Verbe, est une des preuves les plus manifestes du christianisme. Cicéron, dans son traité de la *Divination*, et Virgile, dans sa quatrième *Églogue*, témoignent de la préoccupation de l'Occident. Josèphe, Tacite, Suétone, affirment de leur côté que « c'était une opinion invétérée et accréditée dans tout l'Orient, sur le fondement d'anciens oracles, que de la Judée devait en ce temps-là sortir une puissance dominatrice de l'univers [1]. » Donc rien d'étonnant que, à la venue du Sauveur, « le monde s'ébranle pour venir reconnaître le Dieu véritable oublié depuis tant de siècles [2]. » « Les rois d'Arabie et de Tharsis, les Sabéens, les Égyptiens, les Chaldéens, les habitants des îles les plus

1. V. M. Nicolas, *la Vierge d'après l'Évangile,* ch. XII, p. 254
2. Bossuet, *Élévations,* XVIIe semaine, IVe élév.

éloignées, viendront pour adorer Dieu et faire leurs présents[1]. »

Relisons l'Évangile selon St Matthieu :

« Jésus étant donc né à Bethléem, ville de Juda, du temps du roi Hérode, voici que des mages vinrent d'Orient à Jérusalem,

« Disant : Où est le roi des Juifs qui vient de naître? car nous avons vu son étoile en Orient, et nous sommes venus l'adorer.

« Le roi Hérode, l'ayant ouï, en fut troublé, et tout Jérusalem avec lui.

« Il assembla tous les pontifes et les scribes (ou docteurs) du peuple, et leur demanda où devait naître le Christ.

« Et ils lui dirent : Dans Bethléem de Juda; car c'est ainsi qu'il est écrit dans le Prophète :

« Et toi, Bethléem, terre de Juda, tu n'es pas la dernière entre les principales villes de Juda; car de toi sortira le chef qui conduira mon peuple d'Israël.

« Alors Hérode, ayant appelé les mages en secret, s'enquit soigneusement à eux du temps de l'apparition de l'étoile.

« Et les envoyant à Bethléem, il dit : « Allez, informez-vous avec soin de cet enfant, et quand vous l'aurez trouvé, faites-le-moi savoir, afin que j'aille aussi l'adorer.

1. Ps. LXXI, 9, 10, 11.

« Ayant ouï ces paroles du roi, ils s'en allèrent; et l'étoile qu'ils avaient vue en Orient marchait devant eux, jusqu'à ce qu'elle s'arrêta sur le lieu où était l'enfant.

« Voyant l'étoile, ils furent transportés de joie.

« Et entrant dans la maison, ils trouvèrent l'enfant avec Marie sa Mère ; et, se prosternant, ils l'adorèrent, et, ouvrant leurs trésors, ils lui offrirent leurs présents : de l'or, de l'encens et de la myrrhe.

« Et avertis en songe de ne revenir plus à Hérode, ils retournèrent en leur pays par un autre chemin[1]. »

Les mages, en inaugurant à Bethléem la religion du Christ, rendent à Marie les premiers hommages qu'elle ait reçus des hommes. Les bergers avaient vu Jésus dans sa crèche ; les mages viennent l'adorer sur le sein de sa Mère. C'est dans les bras de la Vierge que le Christ a voulu recevoir le culte le plus solennel qui ait glorifié sa vie mortelle ; c'est de la Vierge qu'il tire le témoignage de sa faiblesse comme homme, et c'est sur la Vierge qu'il reflète avec le plus d'éclat sa divinité. Telle est la doctrine que l'art doit interpréter dans l'Adoration des mages.

Voyons comment, de Giotto à Raphaël, la Renaissance a développé cet enseignement.

1. Matth., II, 1-12.

II.

Au commencement du IV[e] siècle, S[t] Eustorgio, se trouvant à Constantinople, reçoit de Constantin les reliques des rois-mages. Il les transporte à Milan, et, en 320, leur consacre une église[1]. Ainsi voilà, dès l'antiquité chrétienne, de rares honneurs rendus aux mages en Italie; voilà la tête de ce beau pays mise sous la protection spéciale des rois orientaux; voilà la ville de Milan dépositaire et gardienne de reliques, pour lesquelles l'enthousiasme populaire allait s'exalter pendant une longue série de siècles... Mais c'est au cœur de l'Italie, à Rome même et bien avant la paix de l'Église, que le culte des mages avait jeté dans la Péninsule ses premières et profondes racines. L'Adoration des mages figure à chaque instant dans les peintures des catacombes, ainsi que sur les diptyques d'ivoire[2] et de bronze[3], sur les médailles[4] et sur les bas-reliefs des sarcophages[5]. Le type primordial de ces compositions

1. Cette église fut plus tard dédiée à son fondateur, que l'on y avait enseveli. Elle est célèbre encore aujourd'hui sous le nom de San-Eustorgio.

2. V. Gori, *Thes. Dipt.*, t. III, p. 32; Bugatti, *Mem. di S. Celso*, p. 261.

3. Bulletin archéologique de l'Athenæum français, 1856, p. 9.

4. V. au musée chrétien du Vatican. — V. aussi Macaire, *Hagioglypta*, p. 78.

5. V. un très-beau fragment à la villa Pamphili.

appartient à la primitive Église, et il est déjà profondément altéré dans les mosaïques exécutées à Sainte-Marie-Majeure par ordre de Sixte III, en 432[1]. Plus

1. Dans la fresque du cimetière de Domitille, on voit une Adoration des mages, dans laquelle les mages sont au nombre de quatre. L'Évangile ne se prononce pas sur le nombre des mages, et l'on a prétendu que le chiffre trois avait été pour la première fois indiqué par St Léon le Grand. (V. Thilo, *Cod. apocr. novi test.*, p. 388.) C'est une erreur. Cette tradition est de beaucoup antérieure. (V. Patrizi, *De Évang.*, t. II, p. 319.) Beaucoup de sarcophages plus anciens que St Léon ne donnent que trois mages. On en voit trois aussi, gravés à la pointe, sur l'épitaphe de Sévère, extraite de la catacombe de Ste Priscille et transportée au musée du Latran. Or la haute antiquité de cette inscription n'est pas douteuse. (V. Bianchini, *Demonstratio hist. eccles.*, t. II, p. 205.) Trois mages également sont représentés sur la mosaïque de Sainte-Marie-Majeure, exécutée sous Sixte III; de même que sur une peinture du cimetière de Sainte-Agnès, qui remonte au IVe siècle. (V. M. de Rossi.) Enfin dans les fresques les plus anciennes publiées par Bosio et tirées des catacombes de Saint-Calliste et des SS. Pierre et Marcellin, le nombre trois, pour les mages, continue à être adopté. (V. *Roma sott.*, p. 279-389.) Les quatre mages ont été généralement admis pendant les époques d'ignorance, parce qu'alors les artistes, ayant désappris les lois les plus élémentaires de la perspective aérienne, ne savaient pas grouper autour de la Vierge un nombre impair de personnages. C'est ainsi que, dans une peinture presque barbare du cimetière des SS. Pierre et Marcellin, via Labicana, le nombre des mages est même réduit à deux. De même, sur un très-beau vase en marbre gris du musée Kircher, on voit d'un côté Notre-Seigneur assis au milieu des douze apôtres, six placés à droite et six à gauche; tandis que de l'autre côté du même vase la Vierge est assise, avec l'enfant Jésus, entre un berger et un mage... D'ailleurs l'Adoration des mages, avec trois mages, était consacrée chez les Orientaux à l'époque de Grégoire le Grand, comme le constatent les saintes ampoules rapportées des Lieux-Saints et offertes

on avance dans le moyen âge, plus ces représentations s'éloignent de leur simplicité primitive, plus cependant elles se multiplient. Vainement, en 1160, Frédéric Barberousse arrache à la Péninsule le dépôt qu'elle avait si pieusement conservé durant huit cent quarante ans [1] : les mages n'en continuent pas moins à exciter la dévotion publique ; ils restent pour l'Italie de puissants intercesseurs ; et dès que l'art sorti des ténèbres est capable d'élever ses inspirations à la hauteur de sa foi, de la fin du XIIIe siècle au commencement du XVIe, ils suscitent une suite non interrompue de chefs-d'œuvre.

Giotto, avant de peindre l'Adoration des mages dans une des fresques de l'Arena à Padoue, avait compris le même sujet dans la décoration de la sacristie de Santa-Croce à Florence [2]. La Vierge est assise et présente son Fils aux mages prosternés devant elle. Vêtue d'une robe rouge et d'un long manteau bleu qui la couvre tout entière, elle se penche avec bonté vers

à Théodelinde, reine des Lombards, qui les déposa au trésor de Monza. (V. Mozzoni, *Tav. di Stor. Eccl.*, sec. VII, p. 77-84.) Donc la tradition qui porte à trois le nombre des mages est la tradition primitive, et plus tard les artistes, en plaçant quatre mages aux côtés de la Vierge, n'ont fait qu'obéir à une loi de symétrie qui convenait à leur ignorance.

1. Les Milanais vaincus avaient caché les reliques des mages sous le campanile de San-Giorgio al Palazzo ; elles furent découvertes et enlevées.

2. Les panneaux de l'*Armoria* de Santa-Croce ont été transportés, nous l'avons vu déjà, dans la galerie de l'Académie des beaux-arts à Florence.

les rois venus pour adorer le Verbe. Le génie du maître a paré cette figure d'une simplicité pleine d'éloquence. Malheureusement l'Enfant n'est point à la hauteur de la Vierge. L'intention est excellente : le geste par lequel il touche du doigt la tête d'un des rois mages est naïvement rendu; mais la nature ne s'est pas livrée complétement, et les langes qui enveloppent ici le *Bambino* sont l'image des limbes où l'art était encore retenu quand parut Giotto. Et cependant, que de force déjà ! quelle élévation de style ! quelle justesse d'expression ! Regardez ce mage agenouillé, saisissant de ses deux mains l'enfant Jésus et appliquant ses lèvres sur son corps divin ; la peinture a produit peu de choses plus ferventes et plus vraies.

Taddeo Gaddi suit les errements de son maître ; mais en cherchant plus de variété dans les têtes, il est moins près de la beauté. Il assied la Vierge et l'Enfant sous le portique d'un édicule, dans la construction duquel le goût de la Renaissance perce déjà à travers les exigences encore dominantes du moyen âge... N'oublions pas que ces *trecentisti* étaient, en même temps que de grands peintres, d'admirables architectes; que Giotto a construit le campanile du Dôme de Florence, et que Taddeo Gaddi a fourni les dessins du Ponte-Vecchio... La fresque de Taddeo, dans la basilique de Saint-François à Assise, de même que son tableau de la galerie Pitti, sont loin de posséder le grand charme des œuvres de Giotto. La Vierge et l'Enfant n'ont point une grâce suffisante.

Les mages sont mieux ; ils ont la dévotion, ils ont aussi la dignité. La parole du Psalmiste est venue jusqu'à eux : « Venez rendre au Seigneur honneur et gloire ; apportez-lui, comme le seul présent digne de lui, la glorification de son nom[1]. »

Il faudrait citer ensuite le moine camaldule Lorenzo (Lorenzo Monaco), élève et continuateur de Taddeo Gaddi, qui a peint aussi une remarquable Adoration des mages dans l'église Santa-Trinità à Florence. Dans cette fresque, l'étable de Bethléem est complétement oubliée; c'est dans l'intérieur d'un cloître et près de frais ombrages que les trois rois, agenouillés devant le Christ, ont déposé leurs couronnes au pied du trône de la Vierge. Joseph se tient à côté de Marie ; tandis que, du côté opposé, un jeune homme de la suite des mages surprend à travers une porte entr'ouverte le mystère de cette adoration. Cette conception est en dehors de toute vraisemblance historique; mais elle est vivement sentie, pieusement rendue, bonne par conséquent au point de vue religieux.

Il n'y avait pas que les âmes éprises d'ascétisme monacal qui se complussent auprès de la Vierge, en la compagnie des rois orientaux. Le XIVe siècle fut pour l'Italie l'époque où le culte des mages excita peut-être le plus d'enthousiasme. C'était le temps où les mystères de la vie du Christ donnaient lieu à de

1. Ps. XXVIII, 2.

grandes représentations, qui avaient pour théâtre toute une ville, pour acteurs tout un peuple. Dès l'année 1336, les Milanais avaient inauguré une fête, que reproduisirent plusieurs cités italiennes, et dont l'histoire nous a transmis les détails... Les trois mages, revêtus des insignes de la royauté, montés sur de superbes destriers, accompagnés d'une suite nombreuse et servis par des pages, s'avançaient en grande pompe, guidés par une étoile d'or, que des machinistes maintenaient en l'air dans l'obscurité de la nuit. Arrivés aux colonnes de San-Lorenzo, ils trouvaient le roi Hérode entouré des pharisiens, des scribes et de toute la synagogue. Interrogés sur le lieu où venait de naître Jésus, les docteurs, après avoir cherché dans les livres saints, répondaient : « Le roi des Juifs doit naître dans Bethléem. Car c'est ainsi qu'il est écrit dans le prophète Michée : Et toi, Bethléem, tu n'es pas la dernière entre les villes de Juda ; car de toi sortira le chef qui conduira mon peuple d'Israël[1]. » A ces mots, Hérode s'effrayait et le peuple était saisi d'un grand trouble. « Tout Jérusalem fut troublé de cette réponse, aussi bien qu'Hérode[2]. » Mais Hérode, couvrant d'un feint respect ses secrètes terreurs, disait aux mages : « Allez, informez-vous avec soin de cet enfant, et quand vous l'aurez trouvé, faites-le-moi savoir, afin que j'aille aussi l'adorer à votre

1. Michée, v, 2.
2. Matth., II, 3.

exemple[1]. » Et les mages, portant des vases remplis d'or et de parfums, reprenaient leur marche au son des instruments de musique, entourés de fanaux et de torches, suivis d'animaux de toutes sortes, avec tout l'apparat d'une grande pompe orientale. Ils se rendaient ainsi à San-Eustorgio; ils entraient dans l'église et trouvaient près du maître-autel la crèche, avec le bœuf et l'âne, et l'enfant Jésus dans les bras de la Vierge. Ils déposaient leurs offrandes aux pieds du Sauveur, puis feignaient de s'endormir. Alors un ange s'approchait d'eux, et leur ordonnait « de retourner en leur pays par un autre chemin[2]. » Ils se remettaient en route, et au lieu de sortir par la porte San-Lorenzo, ils passaient par la porte Romaine. Tout le peuple de Milan se mêlait au cortége[3].

Chaque année voyait revenir les mêmes pompes. Chaque année l'étoile des mages se levait dans le cœur de populations enthousiastes, qui se portaient en foule vers la Crèche, avides des lumières de Dieu. Un siècle et demi plus tard, ces fêtes vivront encore dans la mémoire de l'art italien, et l'école milanaise en particulier se plaira à en reproduire les vives couleurs. Dès le XIVe siècle, elles engendrèrent des œuvres remarquables. En 1347, une confrérie se forma à Milan sous l'invocation des mages; elle fit reconstruire la chapelle que St Eustorgio leur avait consacrée au IVe siècle,

1. Matth., II, 8.
2. *Ibid.*, II, 12.
3. V. Lattuada, t. III, p. 204 et 205.

et pendant cent cinquante ans elle ne cessa de convier les maîtres à venir la décorer. Comment ne pas s'arrêter tout de suite devant les bas-reliefs qui rappellent les principaux traits du mystère que le goût du temps se plaisait à mettre en action? On voit tour à tour les mages avant leur arrivée à Jérusalem, leur entrevue avec Hérode, et leurs adorations en présence de la Sainte Famille. Ces compositions sont excellentes. La Vierge est simple et naturelle, les mages sont remplis de respect, les anges ont une expression douce et affectueuse. Dans ces ferventes figures, n'est-ce pas l'âme des contemporains qu'il faut voir? Le nom de l'artiste ne nous est point parvenu; il mériterait cependant d'être cité parmi les plus estimables[1]. Que de lacunes dans l'histoire de l'art! Combien de ces *trecentisti*, dont les noms sont tombés à jamais dans l'oubli!

Parmi les nombreuses Adorations des mages dont les *trecentisti* ornèrent les sanctuaires italiens, rappelons encore l'admirable fresque de Jacopo Avanzi, dans la Cappella-di-San-Giorgio, à Padoue[2]. Les figures des mages et des personnages de leur suite renfer-

1. Cicognara regarde ce sculpteur comme supérieur même à Jean Balducci. Nous nous sommes imposé l'obligation de ne parler que de peinture. Nous n'avons pu cependant résister au désir de rappeler ces beaux bas-reliefs, tant ils entraient au vif de notre sujet.

2. Cette chapelle fut construite en 1377 par Raimondino Lupo de Parme, marquis de Soragna. D'après Forster, toutes les fresques qui la décorent auraient été peintes par Avanzi, à une époque voi-

ment des beautés qu'on s'étonne de rencontrer à cette époque; et ces figures, quelque belles qu'elles soient, s'effacent devant la grandeur du pressentiment dont la Vierge porte la noble et douloureuse empreinte.

Au commencement du xve siècle, Gentile da Fabriano [1] peint une Adoration des mages, dans laquelle on retrouve encore la fidèle image des représentations contemporaines [2]. La Vierge, entièrement enveloppée dans un grand manteau bleu, est assise devant l'étable, la tête pieusement inclinée vers son Fils qu'elle couvre d'un regard attendri. A côté d'elle est St Joseph, et derrière elle sont deux jeunes femmes, qui tiennent et admirent les dons offerts au Sauveur. L'enfant Jésus impose sa main sur la tête du plus vieux des mages qui, prosterné, lui baise le pied avec dévotion. Les deux autres rois sont beaucoup plus jeunes que le premier. Ils présentent leurs offrandes au Fils de Dieu, et s'apprêtent à déposer leurs couronnes devant lui. Puis vient la suite des mages; et dans cette foule où l'on ne compte pas moins de soixante-dix figures, à pied ou à cheval, de tous rangs, de tous âges, de toutes dimen-

sine de 1377. D'après les nouveaux éditeurs de Vasari (lesquels s'appuient sur l'opinion de Savonarole, d'Andrea Riccio et de Selvatico), la direction de tous les travaux de la Cappella-di-San-Giorgio, aurait été confiée à Altichieri da Zevio, qui aurait chargé Jacopo Avanzi de peindre les fresques supérieures.

1. Un des fondateurs de l'école romaine. (V. t. I, p. 467.)

2. Ce tableau est à Florence, dans la galerie de l'Académie des beaux-arts. On lit au bas, d'un côté, OPVS : GENTILIS : DE : FABRIANO ; et de l'autre côté, MCCCC.X.X.III : MENSIS : MAII :

sions, il est aisé de reconnaître la trace des fêtes populaires inaugurées un siècle auparavant. Malgré quelques déguisements orientaux, on reconnaît facilement l'allure, la physionomie, les costumes de l'Italie dans les premières années du xve siècle. Gentile s'est plu aussi à joindre aux « superbes destriers, » mentionnés par Lattuada, des animaux de toutes sortes, des singes surtout, que les Milanais aimaient à associer à leurs pompeux cortéges. Enfin, tout au fond de son tableau, il a dessiné l'enceinte crénelée d'une ville guelfe, avec deux portes monumentales; l'une par laquelle sont arrivés les mages, l'autre par laquelle ils s'en vont. Est-il là rien qui, de près ou de loin, puisse rappeler Jérusalem? Ne reconnaît-on pas plutôt quelque chose d'analogue aux fortifications de Milan, avec les portes Romaine et de San-Lorenzo? Gentile, après avoir peint ses fresques de la cathédrale d'Orvieto, séjourna longtemps dans le nord de l'Italie, et surtout à Venise. C'est là sans doute que, plus voisin de l'Orient, plus voisin de Milan surtout, il peignit son Adoration des mages. On la peut donc presque considérer comme la reproduction d'après nature d'une de ces fêtes publiques dont sans doute il avait été témoin, et auxquelles peut-être il s'était mêlé. Seulement, oubliant les passions, les violences contemporaines, il a laissé partout, dans ce tableau, l'empreinte de son caractère personnel, doux et tendre. On sait que Michel-Ange disait de Gentile que son nom était en harmonie parfaite avec le ton de ses ouvrages. Nulle part on ne

peut mieux que dans cette peinture se convaincre de la justesse de cette observation. Depuis la Vierge jusqu'aux plus humbles parmi les serviteurs des mages et jusqu'aux animaux eux-mêmes, tout porte la trace d'une belle âme, servie par un talent plein de finesse et de suavité [1].

Puisque Gentile da Fabriano nous a conduits à Venise, regardons un moment l'Adoration des mages d'Antonio Vivarini [2]. Ce tableau est très-postérieur au précédent, cependant il appartient encore aux errements des anciennes écoles. La composition est riche, abondante, trop abondante même. Les figures manquent d'air, elles se pressent, s'entassent, s'étouffent avec confusion les unes contre les autres, et la perspective fait complétement défaut. Les ornements d'or sont en relief et d'une profusion désolante. Les costumes, rigoureusement copiés sur ceux des Vénitiens contemporains du peintre, fournissent des documents historiques d'un grand intérêt. Les mages, ainsi que les nombreux personnages qui les accompagnent, sont beaux pour la plupart. Les têtes juvéniles surtout, qu'Antonio Vivarini se plaît à montrer de profil, ont

1. Dans une prédelle qui se trouve au bas de ce tableau, on voit l'Adoration des bergers et la Fuite en Égypte. — Gentile da Fabriano a peint encore une autre Adoration des mages à San-Domenico de Pérouse. Ce second tableau est loin de valoir celui de l'Académie des beaux-arts à Florence.

2. Ce tableau se trouve actuellement à la galerie royale de Berlin (nº 5 du catalogue du Dr Waagen).

dans la physionomie quelque chose d'ouvert et de très-agréable. Mais où est la Vierge? Où est l'enfant Jésus?... L'Enfant est fort ordinaire. Quant à la Vierge, elle est triste sans être belle, raide et guindée, sans majesté ni noblesse. Le concert des anges, dans le ciel, n'est point discordant, mais n'a pas cette grande harmonie qui nous élève en nous détachant de la terre. Antonio Vivarini séduit surtout par la couleur. C'est un Vénitien primitif, digne précurseur des grands Vénitiens qui viendront bientôt. Il attache aussi par le soin qu'il met dans les moindres détails; mais au delà de ses attraits extérieurs, tout sentiment profond se dérobe. Pour avoir le pressentiment de la divinité du Verbe et de la beauté de la Vierge, il faut regarder, non pas Jésus, non pas Marie, mais quelques-uns de ces charmants adolescents qui viennent à la suite des mages, et dans l'œil desquels on trouvera peut-être comme un reflet lointain de la gloire de Dieu.

En ce temps-là (1444), une religieuse du couvent de Sainte-Marthe peignait à Sienne une petite Adoration des mages, dans laquelle toutes les têtes sont pénétrées d'une douceur qui trahit l'âme d'un ange et la charité d'une femme [1]. Le nom de cette pieuse fille est

1. Ce tableau est conservé à l'Institut des beaux-arts, à Sienne. — Il faudrait sans doute rappeler aussi l'Adoration des mages de Giuliano di Arrigo (1457), que l'on voit à Florence dans la galerie des Offices. Mais dans ce tableau, les expressions des têtes sont vulgaires, et nous ne voulons, autant que possible, nous arrêter que sur de belles impressions.

resté dans l'oubli,... la mémoire des hommes est moins durable souvent que leur poussière,... mais son œuvre douce et bonne nous incline vers Fra Giovanni, qui, parmi les excellentes peintures qu'il a consacrées à la Vierge, est revenu plusieurs fois vers l'Adoration des mages. Prenons un de ces tableaux entre tous, et considérons une des fresques du couvent de Saint-Marc [1].

C'est près de la sainte caverne que Beato Angelico montre les mages prosternés devant Jésus. La Vierge est assise sur un bât d'âne, à côté de S[t] Joseph, et l'Enfant est assis sur les genoux de la Vierge. Le plus âgé des mages a posé sa couronne aux pieds de Marie et s'est agenouillé à une certaine distance; retenu par le respect et n'osant approcher de plus près, il allonge son corps et rampe à terre avec humilité, jusqu'à ce que de ses lèvres il puisse toucher le pied du Christ. Le mouvement de cette figure est admirable. Le second mage est à genoux aussi; les mains croisées sur la poitrine, il regarde le Sauveur avec vénération. Le troisième, remarquable par sa grande jeunesse, est debout, tenant encore dans ses mains son offrande. Puis vient une suite nombreuse composée de sages, de savants, de guerriers [2]. Ces personnages, naïvement costumés en Orientaux, ont tous quelque chose de la sainteté de Fra Giovanni. Ils reflètent à

1. V. l'ouvrage du P. Marchese, pl. XIII.

2. Il y a dans le cortége des mages dix-huit figures; ce qui fait en tout vingt-quatre figures, parmi lesquelles deux cavaliers.

des degrés divers sa piété, sa ferveur, et semblent tous porter ces dons mystérieux de la foi que les mages sont venus offrir à l'Homme-Dieu. L'arrangement de la composition n'est pas d'ailleurs sans une certaine couleur locale. Il y a, dans l'aspect général, une unité qu'aucun trait étranger ne vient rompre. Le bruit du siècle ne trouble pas les saintes joies du mystère. Fra Giovanni s'est isolé complétement de ses contemporains; entre son âme et Dieu il n'a laissé de place que pour l'adoration [1].

Benozzo Gozzoli, dont on aime à regarder les œuvres après avoir admiré celles de Beato Angelico [2], s'est inspiré des mages dans les fresques de la chapelle du palais Médicis (aujourd'hui palais Riccardi) à Florence. Dans ces fresques, les figures qui d'ordinaire forment le centre de la scène ne paraissent pas : Marie et Jésus n'ont ici qu'un rôle purement idéal. C'est l'autel qui, dans cette petite chapelle, symbolise la Crèche, c'est là qu'est le Saint des saints, et c'est là aussi que convergent les hommages du ciel et de la terre. Sur les deux pans de mur les plus rapprochés de cet autel [3], sont des anges agenouillés, les mains jointes ou les bras croisés sur la poitrine, pleins de

1. Il faudrait aussi rappeler : l'Adoration des mages de la galerie de l'Académie des beaux-arts à Florence; le délicieux tableau de la galerie des Offices; le triptyque de la même galerie; l'Adoration des mages de la National Gallery; etc.

2. Benozzo Gozzoli fut l'élève de Fra Giovanni de Fiesole.

3. Ces deux pans de muraille font saillie sur le reste des parois latérales.

recueillement et comme en adoration perpétuelle, vêtus de longues robes aux riches couleurs, portant de grandes ailes formées de plumes de paon, les têtes entourées d'auréoles d'or sur lesquelles on lit : *Adoramus te, Gloria in excelsis*. Derrière ces deux chœurs célestes, d'autres légions d'anges foulent de leurs pieds légers les gazons fleuris, et s'avancent en chantant des hymnes d'action de grâces. Sur les plans lointains, des anges plus petits accourent avec des corbeilles de fleurs; tandis que dans le ciel d'autres anges attardés se hâtent vers la terre, et s'élancent à tire-d'aile pour venir adorer l'humanité du Verbe. Ainsi, aux approches de la Crèche, toute la création se transforme en Éden. Malheureusement tous ces purs esprits sont liés à la terre par des liens trop étroits. Dans ces anges fervents on reconnaît trop directement les enfants des hommes. S'il en est ainsi dans les sphères éthérées, qu'est-ce donc quand on redescend dans le monde réel et que l'on se mêle à la suite des mages qui remplit toutes les autres parois de la chapelle? Là Benozzo a placé, sans compter, ses contemporains. Le cortége est nombreux, la pompe est magnifique ; mais la réalité y tient une trop grande place, et n'est point assez transfigurée par l'idée religieuse... D'après trois lettres écrites à Piero di Cosimo [1], ces peintures furent exécutées pendant l'année 1459 [2]. Benozzo y mit tout

1. Gaye, *Carteggio*, I, 191-192.
2. Vasari, t. IV, p. 185.

l'éclat de sa couleur, tout le charme de son style, tous les entraînements de son cœur. Mais il ne sut pas, à l'égal de son maître, se préserver du contact et des influences mondaines de son temps. Il n'eut point la même force de concentration en Dieu. Il ouvrit les portes de Bethléem aux habitants de Florence, et il y entra lui-même à leur suite[1]. Ces fresques sont beaucoup plus importantes que celles du couvent de Saint-Marc, et Benozzo Gozzoli ne s'est refusé aucun des éléments pittoresques que Fra Giovanni a sévèrement proscrits. Cependant l'œuvre de Beato Angelico est demeurée à un niveau moral infiniment supérieur. Pourquoi? Parce que le peintre dominicain n'a fait appel qu'à des sentiments indépendants et éternels ; tandis que Benozzo, malgré des aspirations religieuses très-sincères, est demeuré trop exclusivement de son temps. Avoir été un Florentin du XVe siècle, c'est beaucoup au point de vue de l'art; c'est considérable encore au point de vue religieux, mais ce n'est pas assez. Les fresques de Gozzoli sont comme des feuillets détachés des annales de l'Italie; les tableaux de Jean de Fiesole semblent des pages mêmes de l'Évangile. En regardant les peintures de la chapelle du palais Riccardi, on croit assister à quelqu'une de ces grandes représentations populaires qui, de Milan, avaient passé à Florence. En voyant la peinture du

1. Parmi beaucoup de personnages connus, on signale son propre portrait. On lit sur le bord de son bonnet : OPVS BENOTII.

couvent de Saint-Marc, il semble qu'on entende Saint-Matthieu lui-même raconter l'histoire de l'Adoration des mages. Benozzo Gozzoli est un chrétien qui cherche et qui trouve la vertu en vivant de la vie de son siècle[1]. Beato Angelico est un saint, dont l'esprit est entré déjà dans la contemplation des choses éternelles[2].

Abandonnons, sans quitter notre sujet, le domaine du sentiment pour celui de la science; de Fra Angelico et de Benozzo Gozzoli passons à Mantegna... Nous n'entendons pas, cela va sans dire, que la science ait manqué à Fra Giovanni et à Benozzo Gozzoli, ni que le sentiment ait fait défaut à Mantegna; mais nous comprenons que chacun de ces maîtres a eu plus exclusivement en partage, les uns le sentiment, l'autre la science.

L'Adoration des mages d'Andrea Mantegna compte parmi les chefs-d'œuvre de la Tribune de Florence[3]. La Vierge, tenant son Fils sur ses genoux, est assise à

1. On se rappelle comment Vasari débute dans sa vie de Benozzo Gozzoli : *Chi cammina con le fatiche per la strada della virtù, ancorachè ella sia (come dicono) e sassosa e piena di spine, alla fine della salita si ritrova pur finalmente in un largo piano, con tutte le bramate felicità...*

2. Citons, comme appartenant à la même période de la renaissance italienne, l'Adoration des mages de Buonfiglio, dans l'église Saint Dominique, à Pérouse. On y trouve quelques belles figures : la figure de la Vierge notamment mérite d'être signalée.

3. Ce tableau est en forme de triptyque. Vasari en parle d'une façon fort indéterminée. Tommaso Puccini, qui fut longtemps directeur de la galerie de Florence, écrivait à l'abbé Lanzi, le 8 juin 1804, que l'indication de ce triptyque se trouvait dans le plus ancien

l'entrée de la grotte de Bethléem. Autour du groupe divin, une multitude de chérubins, aux ailes ardentes, remplissent et illuminent les profondeurs du roc[1]. S[t] Joseph, courbé par l'âge, assiste Marie. A côté d'elle et devant elle sont les mages. Ce sont des figures vivement saisies et d'une remarquable force d'expression. Mantegna se retrouve tout entier dans ce tableau, avec ses traits puissants et avec ses aspérités. La tête de la Vierge, qui se montre presque de face, exprime la grandeur et trahit en même temps quelque chose de douloureux. Le visage est massif. Rien de jeune, rien de vraiment beau dans cette figure, sinon la noblesse du caractère et la fermeté des lignes. Ce n'est point là la Vierge. Ce n'est pas là non plus l'enfant Jésus : malgré la justesse du mouvement qui le porte vers les mages, il est trop loin de la beauté pour donner l'idée de Dieu[2]. Mantegna est trop

inventaire de la galerie, et qu'il pensait que ce tableau avait été acheté de la maison Gonzagne, en même temps que la collection des médailles anciennes, qui fit dès lors partie du médaillier des Médicis. — Vers la fin de sa vie, Mantegna revint vers ce tableau de l'Adoration des mages et voulut le populariser par la gravure. Il mourut avant d'avoir achevé cette entreprise, et eut à peine le temps de terminer le motif principal. (V. Bartsh, n° 9.)

1. Au-dessus de la Vierge et au-dessus du roc sont quatre anges agenouillés; une étoile d'or les domine, et la lumière de cette étoile descend jusque sur le groupe divin, qui est lui-même entouré d'un nuage bleu, d'où sortent deux chœurs de petits anges en prière (l'un de ces deux chœurs célestes est d'or, l'autre est de flamme).

2. Ce que nous disons de l'enfant Jésus, il le faudrait dire éga-

directement sous le charme de l'antiquité, de l'antiquité romaine surtout, pour concevoir et sentir vivement ce qu'il y a d'immatériel dans la forme chrétienne. Il donne ici à la Vierge la majesté d'un personnage antique. Mais la grâce, cette grâce divine qui déborde avec la charité du cœur des vierges, où est-elle dans ce tableau? Cette Vierge de Mantegna, sévère, inflexible, gravement assise près de la sainte caverne, me fait songer à ces illustres matrones, qui, dans l'âge héroïque de l'Église, abandonnaient Rome pour se faire, à Bethléem, les servantes du Christ. C'est ainsi volontiers que je me représente Paula, la mère d'Eustochium et l'amie de Jérôme. Entre S[t] Jérôme et Mantegna n'y a-t-il pas certaines affinités d'esprit et de caractère? L'un et l'autre ne se plaisent-ils pas aux mêmes difficultés? N'aiment-ils pas tous les deux les voies escarpées, inaccessibles au reste des hommes? Les chemins taillés à vif dans le roc n'ont-ils pas pour eux le même attrait? Chrétiens tous les deux, l'antiquité n'exerce-t-elle pas sur eux la même puissance? Dès lors, pourquoi l'idée qu'ils se firent de la beauté ne serait-elle pas sans analogie? Assurément leurs conceptions « ne reposent pas sur les collines comme des colombes; » elles se tiennent plutôt « comme des aigles sur la cime des rochers. » S[t] Jérôme a pro-

lement de la multitude des chérubins qui l'entourent. Ce *Bambino,* assis sur les genoux de sa Mère, a le haut du corps vêtu d'une petite chemise blanche. Ses traits sont sans beauté.

duit des saintes, et Mantegne en a souvent représenté. Mais dans les saintes femmes des couvents de Bethléem, comme dans la Vierge de la Tribune de Florence, je cherche en vain cette grande humilité, sans laquelle il reste une ombre à la virginité chrétienne. Je ne vois que des femmes qui, en étouffant la nature, ont presque pris l'immobilité du marbre. En regardant le tableau de Mantegna, je ne reconnais pas la Crèche toute resplendissante d'amour, la Crèche où le monde s'ouvrit à la charité ; mais une de ces grottes remplies d'austérités, telles que les avait transformées pour les besoins de la pénitence le plus grand des solitaires à la fin du IVe siècle. La Vierge de Mantegna m'apparaît alors comme l'ombre, ou plutôt comme la statue de Paula, assise à l'entrée de sa crypte sépulcrale. Si nous écartions cette image, peut-être pourrions-nous lire, sur la dalle de pierre scellée au roc, la belle inscription que Jérôme y avait écrite : « La femme qui dort ici de son sommeil en Dieu fut la petite-fille de Scipion, de Paul-Émile et des Gracques par sa mère, d'Agamemnon par son père ; elle s'appelait Paula du nom de sa famille ; elle fut la mère d'Eustochium et la première matrone du sénat romain ; elle embrassa la pauvreté du Christ, et vint habiter les campagnes de Bethléem. Frère, enfants, richesse, patrie, Rome enfin, elle avait tout quitté, pour venir vivre près de la sainte Caverne[1]. » Quoi qu'il en soit,

1. M. Amédée Thierry a fait revivre dans des pages éloquentes

voilà un vrai chef-d'œuvre. Cependant rien n'y est absolument beau ; mais la science s'y montre imposante et austère; chaque figure prend un relief, une vérité, une force, une fermeté d'intention, qui commandent le respect. A certains égards, les limites de l'art sont ici posées. Non-seulement on n'ira point au delà; mais on n'ira même jamais jusque-là. Malheureusement la Vierge, dans sa mélancolie grandiose, manque de cette grâce et de cette bonté particulières, qui, dans une religion d'amour, doivent tenir la première place.

La galerie de Florence, où nous venons de rencontrer Mantegna, va nous permettre de regarder aussi, toujours en présence de l'Adoration des mages, les plus grands Florentins de la fin du xve siècle, Sandro Botticelli, Domenico Ghirlandajo, Filippino Lippi, Léonard de Vinci[1].

Vasari, en se complaisant à décrire dans tous ses détails l'Adoration des mages de Botticelli, donne la

les grandes figures de St Jérôme et de Paula. V. la *Revue des Deux Mondes* des 1er juillet et 1er août 1865.

1. Nous ne parlons, cela est toujours entendu, que des œuvres les plus remarquables. Ce n'est nullement une nomenclature que nous essayons ici, mais seulement l'étude de quelques peintures importantes, qui doivent nous guider vers Raphaël et nous aider à le mieux comprendre. Nous pourrions nommer, à propos de l'Adoration des mages, tous les peintres de la Renaissance : Masolino da Panicale, Masaccio, Filippo Lippi, Francesco Peselli, Galasso Galassi, les Bellin, Verrocchio, Francia, Carpaccio, Luca Signorelli, Fra Bartolommeo, Raffaellino del Garbo, Balthazar Peruzzi, Pordenone, Lorenzo Lotto, Titien, etc., etc.

mesure de son importance et de sa beauté[1]. C'est moins une œuvre religieuse qu'un document biographique. La Vierge et l'Enfant portent toujours cette empreinte personnelle si fortement accentuée chez Sandro Botticelli. Aucune des figures de ce tableau ne peut nous transporter au ciel. Malgré la sincérité des efforts qu'elles font pour atteindre à la divinité, elles ont des attaches qui les enchaînent à la terre. D'ailleurs on les reconnaît aisément pour ce qu'elles ont été. Parmi les mages, le vieillard qui baise avec tant d'amour le pied du Christ, est le vieux Côme de Médicis. On voit, dans toute sa figure, la fatigue qui accompagne la fin d'un long voyage et la satisfaction qui couronne une vie noblement occupée. Le second roi, qui regarde le Verbe avec dévotion et lui offre son présent, est Julien de Médicis, père du pape Clément VII. Le troisième enfin est Jean de Médicis, fils de Côme : il est agenouillé, adorant Jésus, Fils de Dieu. Il est impossible, dit Vasari, de rien voir de plus vivant et de plus vrai que ces trois portraits[2]. Ajoutons qu'il est difficile de plus ennoblir la réalité et de racheter par plus de sincérité dans l'expression, par plus de bonheur dans le style,

1. Vasari, t. V, p. 115. — Ce tableau avait été peint pour l'église Santa-Maria-Novella. A la fin du XVe siècle, les Attovanti ayant fait construire un autel à la place qu'occupait la peinture de Sandro, celle-ci fut placée dans la villa impériale du Poggio, d'où elle passa, en 1796, à la galerie de Florence.

2. Vasari, t. V, p. 116.

l'irrégularité du modèle vivant. Ces personnages ont vécu avec le peintre et ils vivront autant que son œuvre. Quant à la foule qui les suit, Sandro Botticelli a cherché par mille petits artifices à lui donner un semblant de vérité historique. Il a rattaché chaque groupe de figures à chacun des trois mages, et il a indiqué, par des variétés de costumes, qu'il y a là des cortéges spéciaux, appartenant à des rois différents. Vains efforts ! Ce ne sont là toujours que les contemporains du peintre et que les familiers des Médicis. Côme, Julien et Jean sont de même race, et tous les personnages qui les entourent font partie du même groupe de la grande famille italienne. Voilà assurément un admirable tableau : *opera certo mirabilissima, e per colorita, per disegno e per componimento ridotta sì bella, che ogni artefice ne resta oggi maravigliato*. Mais que nous sommes loin des grottes de Bethléem! Mantegna ne nous y conduisait pas au temps de la Vierge et du Christ, mais il nous les montrait au moins à une époque relativement voisine[1].

Nous ne nous en rapprochons pas en regardant l'Adoration des mages de Domenico Ghirlandajo.

1. On trouve encore une charmante petite Adoration des mages de Sandro Botticelli dans la galerie de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg. La Sainte Famille occupe le centre du tableau; autour d'elle sont prosternés hiérarchiquement tous les personnages conviés à l'adoration du Verbe. Cette peinture est simple, fervente et très-religieuse.

C'est pourtant, parmi les tableaux du maître, un des plus importants et des plus beaux[1]. Si l'on n'y reconnaît pas la vérité du fait évangélique, le sentiment religieux y est, dans certaines parties, très-sincère et très-vif. La Vierge, assise sur une estrade décorée d'arabesques, présente son Fils aux mages venus pour l'adorer. Elle est comme le centre d'un cercle, dont tous les autres personnages occupent la circonférence. Mais le groupe divin est loin encore de l'impersonnelle beauté que l'on souhaiterait qu'il eût. S[t] Joseph, assis à côté de Marie, se montre naïvement heureux des hommages rendus au Sauveur. Le plus âgé des mages, qui d'ordinaire est le plus près du Christ, en est ici le plus éloigné. Il ne regarde même ni la Vierge, ni l'Enfant, mais se retourne vers le spectateur et semble lui dire : « Voyez, et reconnaissez-moi. » Il y a sans doute encore bien d'autres portraits; nous sommes trop loin du xv[e] siècle pour nous y intéresser: constatons seulement qu'une grande dévotion les incline devant le Verbe. A côté de ce sentiment chrétien, le goût de l'antiquité se trahit dans les accessoires, dans les portiques du fond, dans les pilastres, dans les entablements ornés de sculptures. C'est au milieu des souvenirs du monde païen qu'est établie la crèche; c'est là aussi que reposent le bœuf et l'âne,

1. Ce tableau est rond, et les figures qu'il renferme sont au moins au nombre de trente, sans compter les chevaux et les animaux de toutes sortes.

à côté des chevaux richement caparaçonnés des rois et de leur suite[1].

L'Adoration des mages de Filippino Lippi est toujours conçue dans le même esprit; elle montre, avec un accent différent, les mêmes erreurs et les mêmes qualités[2]. Cependant il y a progrès sensible du côté de la beauté des types principaux. Si la Vierge est une femme qui a vécu encore de la vie de toutes les femmes, l'artiste a transfiguré la nature par le sentiment de la divinité, et le visage de Marie apparaît enfin sans cette accentuation qui faisait songer tout à l'heure si directement à la terre. Marie est assise au milieu du tableau, la tête nue, les traits vivants toujours et très-florentins, mais voilés par la souffrance et ennoblis par une expression presque divine. L'enfant Jésus, que la Vierge porte pieusement sur ses genoux, regarde avec bonté les rois et les peuples qui l'adorent, et reporte en même temps avec tendresse leurs hommages à sa Mère. Cette petite figure, tout en appartenant de très-près à la réalité, relève déjà de l'idéal; son mouvement et sa physionomie sont d'une remarquable vivacité. Quant aux mages et aux gens de leur

1. Sur un socle de pierre, on lit : MCCCCL-XXXVII. — Il faudrait citer encore le ravissant tableau de l'Ospedale de' innocenti à Florence, où Ghirlandajo a si naïvement associé les enfants pauvres à l'adoration des rois. C'est une des peintures les plus magistralement exécutées du XV[e] siècle.

2. Ce tableau fut peint pour le couvent de San-Donato à Scopeto (frati Scopetini). Filippino a écrit derrière : *Filippus me pinxit de Lipis Florentinus, addi 29 di marzo 1496.*

suite, ce sont toujours des portraits. On cite entre autres, dans la famille des Médicis : Pierfrancesco, fils de Lorenzo di Giovanni Averardo (dit le Bicci)[1]; Giovanni, père d'un autre Giovanni (dit delle Bande Nere)[2]; un autre Pierfrancesco, cousin de Giovanni delle Bande Nere, et Giovanni di Pierfrancesco[3]. Le peintre, en revêtant ainsi ses bienfaiteurs de vêtements royaux, préparait à son insu ses concitoyens à voir le sceptre aux mains des Médicis. A côté de ces figures historiques, Filippino a placé des Maures, des Indiens, et tous les costumes étrangers qu'il a pu recueillir ou imaginer... D'où venaient les mages? qui le pourra dire et que sert aussi de le chercher? « N'est-ce pas assez de savoir qu'ils venaient du pays de l'ignorance, milieu de la gentilité, où Dieu n'était pas connu, ni le Christ attendu et promis? Et néanmoins, guidés d'en haut, ils viennent à Dieu et à son Christ,

1. Il faut appliquer ce nom à la figure de l'astrologue qui tient un quadrant.

2. Giovanni est celui des rois qui se tient debout. Un page lui enlève sa couronne.

3. C'est le jeune homme, à longs cheveux blonds, qui porte un calice d'argent orné de pierres précieuses. — Ce groupe des Médicis a été reproduit dans l'ouvrage de Litta : *Famiglie celebri italiane. Famiglia Medici.* — Vers le même temps, les peintres ultramontains allaient plus loin dans leur réalisme contemporain. Non-seulement Van Eyck donnait aux mages les traits du duc de Bourgogne, de Philippe le Bon et de Philippe le Hardi, mais il entourait la Vierge et le Christ de toutes les richesses appartenant à ces princes. – Outre le tableau de Filippino Lippi au musée des Offices,

comme les prémices sacrées de l'Église des gentils[1]. »

Léonard, de son côté, a laissé une Adoration des mages, que malheureusement il n'a pas terminée, mais qui suffit encore pour montrer l'importance qu'il attribuait à ce sujet. C'est une conception purement idéale. La Vierge, abritée par de frais ombrages, est assise sur un banc de gazon. Elle tient dans ses bras l'Enfant, qui d'une main reçoit l'offrande de l'un des mages, et de l'autre le bénit. Joseph, derrière Marie, regarde un des vases offerts à Jésus. Autour des trois rois agenouillés, se groupent avec accord une foule de personnages, sobres de gestes, graves d'attitude. Ce sont des sages, qui méditent ou qui prient en présence du Verbe qui leur est révélé. Au fond du tableau, au contraire, tout s'agite avec confusion. Deux cavaliers, armés de glaives, combattent à outrance; des blessés et des morts sont couchés à terre; une femme, qu'on veut enlever, se sauve avec terreur. Ainsi, où ne pénètre pas encore l'esprit du Christ règnent la discorde et la guerre; autour de Jésus et de Marie, tout est harmonie, tranquillité, bonheur. A la première clarté de l'étoile, les savants ont renoncé à leurs lumières, les rois ont abandonné leurs royaumes, pour soumettre au Christ leur couronne et leur science. Dieu, qui les éclaire et qui les élève, veut les faire plus humbles encore qu'éclairés et puissants, et les voilà prosternés

il faut rappeler l'Adoration des mages du même maître à la National Gallery.

1. Bossuet, *Méditations*.

devant la Vierge et devant l'Enfant. Malheureusement dans leurs yeux simplement ébauchés, le Vinci n'a pas mis « cette lumière du Christ qui remplit le cœur des justes [1]. » A-t-il reculé devant son œuvre, comme cela lui est souvent arrivé ? ou bien est-ce le temps qui lui a manqué ?... Ce génie, mobile dans ses profondeurs, nous laisse toujours en présence d'une énigme [2].

Comment ne pas rappeler ici la charmante petite Adoration des mages de Lorenzo di Credi, le grand ami de Léonard[3] ? Ce tableau est conçu encore en dehors de toute vérité historique ; mais il est d'un sentiment religieux très-sincère et très-vif, il est vraisemblable au point de vue de la foi, et cela suffit. Le peintre a assis la Vierge, au milieu de son tableau, sur un trône de marbre enrichi d'arabesques et d'ornements d'or, et dans les bras de Marie il a placé l'enfant Jésus bénissant celui des rois qui est agenouillé devant lui. De chaque côté du trône se tiennent les autres mages. La campagne, fraîche et parée, s'épanouit sous le regard du Verbe, tandis que du ciel descendent des guirlandes de fleurs qui soutiennent au-dessus de la tête de la Vierge une couronne ornée de perles et de pierres précieuses. Ce délicieux caprice laisse dans l'âme du spectateur une impression douce et heureuse.

1. Bossuet, *Méditations*.

2. M. Ém. Galichon possède l'esquisse à la plume du tableau de Florence. C'est un très-beau dessin, exécuté en partie de la main gauche. (V. la *Gazette des beaux-arts*, décembre 1867.)

3. Ce tableau est à la galerie de Berlin, n° 92.

Avant de quitter les grands Florentins de la Renaissance, un mot encore sur une des plus belles fresques de l'Annunziata. André del Sarte, en célébrant l'Épiphanie, a mis dans sa conception toute la richesse de ses inventions pittoresques. Il a montré, non pas l'Adoration des mages, mais leur arrivée à Bethléem. A la porte même du lieu où vient de naître le Sauveur, il a réuni les rois et leur suite. Où vont-ils? Ils ne le savent pas encore. « Nous avons vu son étoile (l'étoile que, quinze siècles auparavant, Balaam avait vue), et nous sommes venus[1]. » Guidés par cette lumière, ils ont marché sûrement, et, les yeux fixés sur elle, ils s'apprêtent à entrer dans le sanctuaire. Le sujet, ainsi conçu, se prêtait merveilleusement à cette mise en scène dont l'imagination italienne était alors si violemment éprise. Depuis la mort de Savonarole et depuis la rentrée des Médicis, Florence, revenue de ses excès d'enthousiasme, s'était affolée de nouveau de son ancien luxe. Un moment rendue aux mœurs primitives, on eût pu dire d'elle alors avec Cacciaguida[2] : « Elle n'avait point de carcans, point de couronne, point de femmes parées, point de ceinture plus belle à voir que la personne qui la porte... »

Non avea catenella, non corona,
Non donne contigiate, non cintura,
Che fosse a veder più che la persona[3]

1. Matth., II, 2.
2. Trisaïeul de Dante.
3. Dante, *Paradiso*, canto XV, v. 100.

Mais à ces quelques années d'austérité succédait, au début du XVIe siècle, le besoin de paraître, de jouir, de se confier à la nature, et d'étaler à la face du ciel toutes les splendeurs de l'art. Si un vif sentiment de la beauté n'avait point alors retenu l'Italie, la décadence définitive, qui se produisit sous d'autres influences cinquante ans plus tard, eût été dès lors irrémédiable. Toujours est-il qu'André del Sarte s'est complu au milieu de ce brillant cortége, dans lequel il a pu jeter à profusion les riches costumes, pour en revêtir les personnages de son temps. Cette fresque respire le bonheur, la vie facile, heureuse, saine, et tous les généreux instincts de ce cœur si misérablement épris.

Si, de Florence, nous remontons vers l'Italie du Nord, nous retrouvons la même ferveur pour les mages, et nous voyons l'art milanais dans sa force garder toujours avec dévotion le souvenir des pieuses représentations du XIVe siècle.

Luini, en qui se résument les meilleures aspirations de l'école, est revenu plusieurs fois vers l'Épiphanie. Avec moins de profondeur que Léonard, mais aussi avec moins d'effort et plus de naïveté, il a mieux rendu l'émotion populaire dont il se faisait l'écho. — Il a peint une première Adoration des mages à San-Eustorgio, dans la chapelle même où avaient été jadis les royales reliques, dans ce sanctuaire où, depuis 1347 surtout, les Milanais se plaisaient à accumuler leurs trésors. Cette fresque a malheureusement beaucoup souffert. Mais l'histoire nous dit le succès prodigieux

qu'elle obtint, et les nombreuses copies qui en furent faites sont un sûr garant de ce succès. Il en reste d'ailleurs encore de fort belles parties : le groupe des trois femmes à gauche et le serviteur qui tient la couronne de l'un des mages sont d'admirables figures. — Puis à Saronno, dans l'église de la Madone, Luini a de nouveau célébré les mages en adoration devant Jésus. Cette peinture, qui nous est parvenue dans un prodigieux état de conservation [1], a un grand charme d'ensemble. La fraîcheur des couleurs, les visages heureux, quelques portraits saisissants d'après des modèles jeunes et beaux, les riantes perspectives, et jusqu'à un chœur d'anges, tout, sur la terre comme au ciel, chante avec une harmonie qu'aucune discordance ne vient troubler. Mais de ces notes vibrantes qui nous pénètrent, de ces mélodies qui nous émeuvent, il n'y en a pas. Luini, sous ce rapport, est à Saronno au-dessous de lui-même. Lui, d'une grâce si touchante quand il montre la Vierge absorbée dans le sentiment de sa maternité divine, n'a peint ici qu'une figure médiocre et assez insignifiante. L'enfant Jésus non plus n'a pas conscience de sa divinité ; ce n'est qu'un gentil nouveau-né, qui fait accueil à des étrangers de distinction. Comme exécution, la fresque de Saronno est des plus remarquables ; comme portée morale, le tableau de

1. On peut en dire autant de toutes les fresques de Luini dans cette église et dans le cloître adjacent.

San-Eustorgio devait être de beaucoup supérieur [1].

Nous avons vu ce que l'Adoration des mages inspirait aux écoles éprises surtout de la nature et de l'élément pittoresque, il nous reste à signaler ce que ce même sujet devint sous l'inspiration mystique de l'école ombrienne. Mais avant d'arriver à Pérouse, arrêtons-nous un instant à Bologne... Francia a résumé son idée dans un petit tableau d'une couleur exquise [2]. La Vierge, tenant l'Enfant dans ses bras, est assise sur une estrade élevée de trois marches. Près d'elle est St Joseph, et derrière elle se tiennent les bergers. Deux des mages sont prosternés devant le

1. Parmi les plus belles figures de l'Adoration des mages de Saronno, il faut citer : celui des mages qui est à genoux à droite de la Vierge ; le jeune page qui, debout derrière le plus âgé des rois, tient la couronne et l'épée de son maître, et surtout un personnage de pure Renaissance par le costume autant que par les traits. Cette dernière figure est à droite entre un roi éthiopien et son serviteur. Luini a peint encore une fresque représentant l'Adoration des mages. Cette fresque est venue du palais Litta au Louvre ; elle est relativement faible. — N'oublions pas non plus l'Adoration des mages de Fra Liberale dans la cathédrale de Vérone. — L'école vénitienne a également laissé, dans les premières années du XVIe siècle, de nombreuses Adorations des mages. Il suffit de citer celle de Bonifacio, à la galerie de l'Académie des beaux-arts à Venise ; et de rappeler, dans la galerie de Dresde, la grande Adoration des mages de Paul Véronèse, n° 301. Cette dernière peinture, si brillante au point de vue pittoresque, est bien insignifiante au point de vue de la Vierge ; elle est d'ailleurs en dehors des limites que nous nous sommes tracées.

2. Ce tableau est à la galerie royale de Dresde. V. le n° 435 du catalogue de cette galerie.

Christ, le troisième est debout. Enfin viennent les personnages de leur suite. Le fond de cette composition est purement idéal. L'étable est en marbre, avec des pilastres antiques; c'est plutôt un palais. A côté s'élève une roche, dans laquelle le peintre a ménagé une arcade. Plus loin, c'est un lac bordé de prairies; plus loin encore, ce sont de vastes horizons, au milieu desquels on aperçoit une ville, qui sera Jérusalem ou Bologne. Tout cela, baigné dans une atmosphère transparente et bleue, qui fait aimer la terre en faisant songer au ciel [1].

Si nous pénétrons enfin sur le territoire de Pérouse, un seul tableau va nous permettre de résumer nos observations, c'est l'Adoration des mages peinte à fresque par Pérugin pour sa ville natale, dans la Chiesarella Santa-Maria-de' Bianchi à Città della Pieve... Quatre piliers de marbre, ornés de chapiteaux ioniques, se dressent au milieu du tableau. Point de murs entre ces piliers, mais seulement des architraves monumentales qui les relient les uns aux autres. Quant au couronnement somptueux qui devait jadis terminer l'édifice, un toit de chaume en a pris la place. Ainsi transformé en étable, le temple antique s'élève comme un dais au-

1. Il faut rappeler aussi, à Sienne, l'Adoration des mages d'Antonio Razzi dans la chapelle du Saint-Sacrement à Sant'-Agostino. Ce tableau contient des parties remarquables, quelques fort belles têtes surtout. Mais il y a un défaut d'ordre et presque de l'encombrement dans l'ordonnance générale. De plus la Vierge et l'enfant Jésus sont insignifiants.

dessus du trône de Marie, et l'humble vierge de Nazareth paraît presque déjà comme une Vierge glorieuse. La composition est parfaitement symétrique. De chaque côté du Christ, un des mages à genoux présente son offrande. Le troisième mage est debout, et St Joseph lui sert de contre-poids. Puis viennent deux jeunes hommes, portant les couronnes de leur maître, et se répondant de part et d'autre. Enfin suivent deux groupes, composés chacun de dix à douze figures et pesant autant dans les deux plateaux de la balance. Il faudrait répéter ici ce que nous avons dit déjà sur les inconvénients de cette symétrie absolue[1]. Il faudrait redire encore combien est élémentaire la science de la composition dans ces groupes, où les personnages se pressent les uns contre les autres, sans liens, sans variété, sans caractères personnels. Devant la plupart de ces figures, on se demande si ce sont des adolescents, ou si plutôt ce ne sont pas des femmes. A celles-ci comme à ceux-là presque toutes les têtes contenues dans ce tableau pourraient indifféremment convenir. Ici, les bonnets surmontés d'une aigrette permettent seuls de reconnaître des jeunes hommes; là, les tuniques longues et les cheveux flottants laissent la liberté de choisir entre des archanges ou des saintes. Il en est même dont la pure beauté est supérieure à la beauté de la Vierge, et qui remplaceraient avantageusement Marie dans son saint ministère

1. Voir le *Sposalizio,* p. 17 du présent volume.

Quant aux mages, placez-les dans un des groupes de leur suite et substituez-leur au hasard une des figures de ces groupes, vous n'aurez rien changé au tableau, car aucune noblesse particulière de physionomie ne les distingue. Cependant, de cette monotonie de types et de cette pauvreté de conception, se dégage un parfum mystique qu'on chercherait en vain dans les œuvres savantes. Toutes ces figures, avec leurs suaves physionomies, avec leur doux regard qui va on ne sait où, montrent, à n'en point douter, la pureté de leur cœur et la sainteté de leur âme. Elles ont la foi, elles ont l'amour; cela suffit pour émouvoir et pour se faire aimer. Le Sanzio leur conservera ces dons divins, et il saura les concilier avec la science. Les fonds sont admirables dans la fresque de Pérugin[1]. Nul effort pour nous transporter à Bethléem; c'est en pleine Ombrie que nous sommes. Mais les ondulations de la campagne sont si douces, le jour est si calme, l'air est si transparent, un silence si religieux règne sur toutes choses, que le regard se lève naturellement vers le ciel pour y chercher l'étoile qui mena les mages à Dieu[2].

La fresque de Pérugin nous conduit au tableau de Raphaël.

1. Dans ce fond, on voit de chaque côté des caravanes qui viennent à la suite des mages, et au centre des bergers qui gardent leurs troupeaux.

2. A côté de Pérugin, il ne faut rappeler Pinturicchio que comme mémoire. Dans un grand tableau qui appartient à la galerie

III.

Si l'on s'en rapportait à une tradition plusieurs fois séculaire confirmée de nos jours par certains juges compétents, il faudrait mentionner d'abord, sous le nom de Raphaël, l'Adoration des mages peinte vers l'année 1499 pour l'abbé Ancajano Ancajani, supérieur du couvent de Ferentillo[1]. Jusqu'en 1700, ce tableau resta à Ferentillo, dans l'église San-Pietro. Comme, à cette époque déjà, l'action de l'air et de l'humidité l'avait endommagé, l'abbé Decio Ancajani chargea les peintres Masucci et Sebastiano Conca du soin de sa restauration, et obtint de la Sainte-Congrégation Romaine l'autorisation de le placer plus sainement dans la chapelle du palais Ancajani à Spolète[2]. Cette autorisation fut donnée le 18 septembre 1733 par le cardinal Francesco Barberini. En 1825, la famille Ancajani apporta son trésor à Rome, et l'exposa suc-

de Berlin, Pinturicchio a représenté l'Adoration des mages, et dans le plus jeune des mages, il semble avoir voulu rappeler Raphaël à l'âge de dix-huit à vingt ans. Un donateur est à genoux à la droite de la Vierge. Ce tableau est harmonieux dans son ensemble, mais assez nul dans chacune de ses parties.

1. L'abbé Ancajano Ancajani fut supérieur du couvent de Ferentillo de 1478 à 1503.

2. La vieille toile fut alors doublée d'une toile neuve, et une copie fut faite par Sébastien Conca, pour être placée à la place du tableau original sur l'autel de l'église de Ferentillo.

cessivement au château Saint-Ange et au palais Torlonia. En 1833, la Prusse obtint du gouvernement pontifical la permission d'acquérir cette peinture, qui fut payée 6,000 écus romains, et placée dès lors au musée de Berlin.

L'Adoration des mages de la maison Ancajani est entièrement composée suivant les errements d'après lesquels les peintres ombriens de la fin du XV[e] siècle concevaient l'Adoration des bergers. On pouvait ainsi, avec peu de frais d'imagination, faire d'une Crèche une Épiphanie; on n'avait qu'à substituer les rois aux pasteurs... Donc, au centre du tableau, Jésus est couché à terre : le corps délicatement posé sur un linge et la tête appuyée sur un coussin, il porte à ses lèvres l'index de sa main droite, comme nous l'avons vu tant de fois lors de la Nativité. Devant lui, la Vierge est agenouillée entre deux anges, humbles comme elle, recueillis comme elle, et comme elle aussi silencieux et profondément heureux dans la contemplation du Verbe. Joseph, debout et immobile à côté de Marie, complète le groupe divin, dans lequel le ciel mêle ses prières aux prières de la Mère du Christ et de son saint époux. De l'autre côté sont les mages, présentant leurs offrandes. Le plus âgé est à genoux, tenant d'une main sa couronne et de l'autre un calice d'or. Les deux autres sont debout. Puis viennent les personnages de leur suite. Comme fond à ce tableau, on voit à gauche, du côté de la Sainte Famille, la crèche; à droite, un escarpement sur la rampe du-

quel s'avancent les cavaliers de la caravane des mages; au milieu, trois petites figures qui marquent le centre de la composition. Dans le ciel enfin paraît l'étoile de Jacob, et au-dessus de cette étoile, trois anges tenant une banderole et chantant : *Gloria in excelsis Deo*... Ce tableau est important. Toutes les figures sont de grandeur naturelle. De larges bordures d'arabesques en grisaille, sur un fond d'or pointillé, servent d'encadrement. En haut, ce sont des enroulements de feuillages desquels sortent des chimères et des génies, et au milieu un soleil dans lequel on lit le monogramme du Christ I. H. S. En bas, des tritons, des chevaux marins, des Amours et des Néréides s'ébattent de chaque côté des armes de l'abbé Ancajano Ancajani. Quant aux montants, ils sont décorés de grands candélabres soutenus par des enfants nus. Dans les angles se trouvent des figures à mi-corps : deux sibylles, S[t] Benoît et S[te] Scolastique[1].

1. Ce tableau est peint à l'aquarelle et il a beaucoup souffert. Les dégradations qu'il a subies permettent de suivre les procédés employés, et de reconnaître que l'artiste s'est strictement conformé aux prescriptions de Cennino Cennini pour ce genre de peinture. Les parties décolorées laissent voir le dessin rigoureusement tracé à l'encre. Tous les plis sont scrupuleusement indiqués, de manière que le pinceau ne puisse rien donner aux hasards de l'improvisation. Ce travail préparatoire soigneusement exécuté, l'œuvre du peintre devenait sommaire, rapide et assez facile. Les effets de couleur sont simples, peu cherchés. Ce ne sont guère que des tons élémentaires, appliqués à la détrempe par couches peu épaisses, limpides et transparentes. Les effets de lumière et d'ombre se produisent par des oppositions peu tranchées. La science du clair-

Est-ce bien là une œuvre de Raphaël? Les uns disent oui[1], les autres non[2]. Il serait possible que la vérité ne fût ni d'un côté ni de l'autre de ces affirmations absolues. Cependant, s'il fallait formuler une opinion, c'est un verdict négatif qu'il faudrait rendre. Mais de pareilles questions ne se tranchent pas d'un mot; elles se discutent, et de la discussion peut sortir un accord qui, en donnant raison à l'une des parties, donne encore à l'autre une sorte de satisfaction.

En regardant d'abord l'ensemble de ce tableau, on éprouve quelque chose de cette impression saine, fervente, virginale, dont on se sent saisi en présence

obscur est rudimentaire. Les draperies surtout ont souffert. Les chairs se sont conservées à peu près intactes, roses et fraîches. Voici les principales couleurs, telles qu'elles existent encore : L'enfant Jésus est appuyé sur un coussin bleu. La Vierge est vêtue d'une robe rouge et d'un manteau qui devait être bleu, mais dont la couleur a disparu. La tunique de S[t] Joseph a dû également être bleue et son manteau est jaune. Les anges, agenouillés près de Marie, portent des robes roses et des tuniques bleues à reflets changeants. La robe du plus âgé des mages (de celui qui est à genoux) a dû être verte; ses chausses ont été bleues; son manteau est rouge et sa toque noire est garnie de rubis. Le second mage a une robe jaune et un manteau bleu à revers rouges. Le vêtement du troisième mage est complétement décoloré ; on n'aperçoit plus que quelques traces bleues sur la tunique. Quant aux trois anges qui sont dans le ciel : le premier, à gauche, est vêtu d'une robe verte; celui du milieu, d'une robe rose à reflets jaunes; celui de droite, d'une robe bleue à reflets roses et d'une tunique jaune. Les arabesques de l'encadrement ont été repeintes dans les deux parties latérales.

1. Entre autres le D[r] Waagen.

2. V. Passavant, t. II, p. 319.

des premières œuvres de Raphaël. Non pas que l'on reconnaisse le Sanzio, mais on le pressent. Ce n'est pas lui qui parle directement, et cependant on croit entendre déjà l'harmonie de sa voix.

Si l'on raisonne ensuite sur les différentes parties de cette peinture, on accordera que, si elle est de Raphaël, il faut la rapporter à son enfance et à une époque antérieure aux premières manifestations de son génie. Dès qu'apparaît une œuvre authentique du Sanzio, elle est autrement pensée et autrement rendue. A partir de l'année 1500, on connaît Raphaël par des témoignages personnels, et on le voit dès lors affranchi d'une routine qu'il aurait encore subie avec une entière docilité dans le tableau des Ancajani. Il est d'ailleurs inadmissible qu'un enfant de quinze à seize ans ait pu être chargé d'une entreprise de cette importance. Lui eût-elle été confiée, on y verrait déjà la trace de cette logique et de ce sentiment inné de la mesure en toutes choses qui, chez Raphaël, se trahit à l'état d'instinct, avant de s'élever à la hauteur d'un principe. Donc la composition ne saurait être du Sanzio : d'abord, parce qu'à un tel âge il n'aurait pu assumer une telle responsabilité; ensuite et surtout parce que, à aucune époque, on ne peut lui attribuer une conception aussi pauvre et aussi invraisemblable. Nous avons vu, dans le *Rêve du Chevalier,* comment Raphaël, presque encore enfant, conçoit et ordonne un sujet. Nous verrons, dans la suite de cette étude, des exemples plus extraordinaires

encore de cette prodigieuse précocité[1]. Comment admettre que, une seule fois dans sa vie, Raphaël se soit ainsi fourvoyé? Comment supposer que, pour s'épargner toute fatigue d'imagination, à l'âge où l'imagination s'éveille, il ait à ce point confondu les données pittoresques de l'Adoration des bergers et de l'Adoration des mages? Comment penser surtout qu'il ait montré le Christ tournant le dos aux rois qui lui offrent leurs présents?... Que l'enfant Jésus regarde sa Mère et qu'il se donne à elle tout entier, rien de mieux dans la Nativité; mais c'est contraire à toute convenance religieuse dans l'Épiphanie. Quand bien même cette donnée fausse aurait été imposée, je trouverais encore dans cette ordonnance rigoureusement symétrique et dans la manière banale dont sont groupés les mages, des raisons suffisantes pour me refuser à croire que Raphaël ait pris la moindre part à la composition de ce tableau.

L'examen des principaux personnages fournit des preuves plus concluantes encore. La Vierge a un caractère accentué, personnel, dont on ne saurait retrouver l'analogue dans aucune figure authentique de Raphaël, aussi loin que l'on puisse remonter. On n'a qu'à regarder dans la salle même de la galerie de Berlin où est exposé ce tableau[2], pour trouver des termes de comparaison nombreux et instructifs.

1. Notamment dans le Couronnement de S[t] Nicolas de Tolentino. (V. le t. III de cet ouvrage, la Vierge glorieuse.)

2. Cette salle est réservée.

En arrivant à Pérouse, le Sanzio était sous l'influence paternelle, et voilà précisément ici deux Vierges de Giovanni Santi qu'aucun point d'analogie ne rapproche de la Vierge de l'Adoration des mages [1]. Nous voyons ensuite une Vierge de l'Ingegno [2], qui ne nous incline pas davantage vers le tableau des Ancajani. Puis ce sont des Vierges de Niccolò Alunno [3], de Pérugin [4], de Pinturicchio [5], et rien dans tout cela ne nous vient en aide pour conclure en faveur de Raphaël. Mais il est un peintre que le catalogue du musée de Berlin ne nomme pas et vers lequel l'esprit se porte immédiatement, pour peu qu'on ait regardé ses œuvres à Assise, à Spolète, à Trevi, à San-Giacomo, à Rome et à Paris, c'est Spagna [6]. Or la Vierge de l'Adoration des mages de la maison Ancajani reproduit trait pour

1. Nos 139 et 140 A. Ces remarquables tableaux montrent combien la première éducation de Raphaël avait été forte déjà. (V. t. I de cet ouvrage, p. 479.)

2. No 148 du catalogue du docteur Waagen.

3. No 137 du même catalogue.

4. Nos 140 et 146, *ibid.*

5. Nos 132 et 143, *ibid.*

6. Parmi les principaux ouvrages du Spagna il faut citer : La Vierge de Spolète; la Mise au tombeau de la chiesa della Madonna delle Lacrime, hors la ville de Trevi; le Couronnement de la Vierge de l'église des Franciscains à Trevi; la Vierge glorieuse de l'église souterraine dans la basilique de Saint-François, à Assise; les fresques représentant des saints, dans la cellule de St François à Santa-Maria degli Angeli, au bas de la ville d'Assise; enfin les fresques de l'église Saint-Jacques à San-Giacomo, entre Spolète et Foligno.

trait le type si caractéristique des Vierges de Giovanni di Pietro dans les Crèches du Vatican et du Louvre [1]. C'est la même bouche un peu grande, sérieuse et souriante à la fois ; le même nez trop tombant et trop long ; la même forme de visage et le même caractère de physionomie. Nous reconnaisons bien aussi, dans S[t] Joseph, le personnage que nous avons vu à Rome et à Paris. Le même type se retrouve, avec une accentuation plus vive encore, dans le plus âgé des rois. Il s'affaiblit au contraire dans les anges, s'efface plus encore dans l'enfant Jésus, et disparaît presque complétement dans quelques-unes des figures qui accompagnent les mages. L'impression change donc selon qu'on regarde telle ou telle partie de ce tableau, et les parties les moins importantes sont incontestablement les plus belles. La Vierge, en qui devrait rayonner toute beauté, nous laisse froids et indifférents. Les anges ont davantage le sentiment de leur divinité ; cependant là encore les ressemblances terrestres sont trop sensibles, et ce n'est point ainsi que l'image des célestes messagers s'est jamais révélée à Raphaël. L'enfant Jésus est plus digne d'être adoré, mais il est indigne encore de tous les admirables enfants du Sanzio. Peut-être pourrait-on aviser dans la suite des mages certain profil de jeune homme, au regard limpide, aux traits beaux et ouverts, où se refléterait presque dans sa pureté

1. Nous avons étudié ces tableaux dans le précédent chapitre. V. p. 111, note 3.

l'âme de Raphaël. Nous ressentons là une impression semblable à celle que nous éprouvions tout à l'heure dans la galerie Vaticane, en présence de l'Adoration des bergers [1]. Il est donc possible que le Sanzio, encore enfant, n'ait pas été étranger à ce tableau. Mais en admettant, — et c'est seulement une hypothèse, — que l'influence de son génie naissant se fasse sentir dans telle ou telle partie de cette peinture, on peut affirmer que ce n'est pas son sentiment qui domine l'œuvre entière. Presque aussitôt après son arrivée à Pérouse, Raphaël, vu ses merveilleuses aptitudes, prit part non-seulement aux travaux de son maître, mais aux différentes entreprises de l'école. En dehors de Pérugin, le nom des élèves paraissait peu ou point, et celui de Raphaël était alors fort ignoré. On sait en outre de quelle affection Giovanni di Pietro entoura le Sanzio. Spagna eut tout de suite le pressentiment de la grandeur de Raphaël, et ne négligea sans doute aucune occasion d'associer le divin jeune homme à ses travaux. De là viennent peut-être les méprises où l'on est souvent tombé, et la difficulté que l'on a de distinguer, à un

1. Quant aux arabesques de l'encadrement, ce qui reste des frises du haut et du bas semble un reflet de la pensée et peut-être des gravures de Mantegna, plutôt qu'une interprétation directe des marbres antiques. Il serait peut-être imprudent de se faire contre le Sanzio un argument de cette décoration (V. Passavant, t. I, p. 475; et t. II, p. 320); d'autant plus que si ces têtes d'hippocampes ne sont pas dans le caractère des chevaux de Raphaël, les quatre figures d'angle (la S[te] Scolastique surtout) sont d'un sentiment très-délicat, très-fin et presque digne de lui.

moment donné, probablement aux approches de l'année 1500, entre Raphaël et Giovanni di Pietro. Tant que Raphaël fut enfant, Spagna l'attira à lui, et il n'y a rien d'étonnant à ce que leurs pinceaux se soient confondus aussi bien que leurs cœurs. Quelques années après, quand le Sanzio eut fourni les preuves de sa précoce maturité, Giovanni di Pietro, qui n'avait point avancé, lui emprunta sans scrupule sa manière de sentir et de s'exprimer. C'est ainsi que, en 1507 [1], Spagna, qui n'est plus lui-même, paraît inférieur à ce qu'il était en 1500 [2].

De Raphaël aux autres peintres ombriens, les ressemblances ne sont jamais telles que la confusion puisse être complète. Et cela, non-seulement entre Spagna et Raphaël, mais même entre Raphaël et Pérugin. Regardez au verso d'un dessin de Pietro Vannucci pour le Baptême du Christ [3], vous verrez un petit St Martin à cheval dessiné de la main de Raphaël, et aussitôt l'élève vous apparaîtra à côté de son maître comme un ange à côté d'un homme. En face des types immuables

1. Voir la Nativité de la galerie du Louvre.

2. Plus tard, Spagna, abdiquant toute originalité, devint imitateur plus servile encore de Raphaël.

3. Ce dessin a été fait en vue du tableau que Pérugin peignit en 1502 à l'église des Augustins, à Pérouse. Il appartint à la maison Baglioni, passa dans la collection du roi de Hollande, et fut acheté pour l'Institut de Staedel à Francfort. Mais, lors de cette acquisition, on ne connaissait que le dessin de Pérugin ; ce ne fut qu'en détachant ce dessin du carton sur lequel il était collé, qu'on découvrit le dessin de Raphaël.

et béats de Pérugin, on sent tout à coup l'influence d'une beauté divine. La main qui a dessiné cette jeune figure est d'une légèreté, d'une finesse, d'un esprit auxquels on ne peut se méprendre. Pérugin, cependant, est là dans toute la maturité de son âge et dans toute la force de son talent; Raphaël, au contraire, n'est encore qu'un enfant. Or, si la distance qui sépare Pietro Vannucci du Sanzio est si considérable, comment admettre que du Spagna à Raphaël elle puisse être tout à fait comblée?... Il ne nous paraît donc pas douteux que l'Adoration des mages de la maison Ancajani doive être restituée à Giovanni di Pietro. Il y a, il est vrai, dans ce tableau certains traits de lumière devant lesquels tout le reste pâlit, mais ils ne doivent pas nous éblouir au point de nous aveugler. Cette peinture fournit surtout le moyen de bien préciser le point de départ et l'état de l'esprit dans l'école, au moment où Raphaël va commencer à voler de ses propres ailes. Voilà ce que pouvait, vers l'année 1500, un des plus considérables parmi les disciples de Pérugin. Laissons maintenant de côté toute équivoque; regardons directement Raphaël et voyons comment, tout jeune encore, il va concevoir l'Adoration des mages.

L'Adoration des mages de Raphaël fait partie de la prédelle du Vatican, dont nous avons détaché déjà l'Annonciation [1]. Elle appartient donc à l'année 1503.

1. V. p. 54 de ce volume.

Le Sanzio avait vingt ans, et, tout en travaillant encore selon les traditions de Pérouse, il secouait déjà la routine de l'école; il rêvait des types moins monotones, plus vivants, plus vrais; il aspirait vers des horizons plus variés, plus vastes, toujours éclairés par la foi, mais où la raison trouverait en même temps de plus justes satisfactions. Nous voilà cette fois en présence d'un tableau dans lequel chaque personnage a sa raison d'être, sa fonction déterminée, la valeur et la position qui lui sont propres.

Le jour paraît sur un fond de paysage; la nature, fraîche et suave, s'apprête à célébrer la naissance d'un monde nouveau. L'étoile s'est arrêtée « sur le lieu où était l'Enfant [1]. » Les mages ont mis pied à terre, et, prosternés devant le Christ, ils lui offrent l'encens comme à Dieu, l'or comme à un roi, la myrrhe comme à un homme qui doit mourir et être enseveli [2].

La Vierge, assise devant l'étable [3], présente l'enfant Jésus à l'adoration des rois. Le geste, par lequel elle soutient et protége de ses mains le corps de son Fils, est plein de respect et de sollicitude. Belle, jeune, infiniment touchante, nous la reconnaissons telle que nous l'avons signalée à l'état d'idéal vaguement entrevu dans le *Rêve du Chevalier,* telle encore que

1. Le toit de l'étable étant coupé par le cadre, l'étoile se trouve hors de la vue du spectateur.

2. La myrrhe était le parfum dont on embaumait les morts.

3. A la droite du tableau.

nous l'avons retrouvée comme Vierge dans le *Sposalizio* et dans l'Annonciation, et comme Vierge-mère dans l'Adoration des bergers. C'est la même pureté, le même recueillement. La physionomie est douce, grave, mélancolique, résignée plutôt qu'heureuse. Marie a repris possession de son humilité, de son silence un seul instant interrompu par le cantique inspiré de Dieu [1]. Elle regarde pieusement son Fils, et sous ses paupières abaissées on sent les larmes prêtes à couler. L'ajustement de la figure est aussi modeste que l'expression du visage est humble. Dans les cheveux arrangés en bandeaux s'enroule un voile qui flotte sur le cou, passe sur l'épaule gauche et revient sur la poitrine, rompant ainsi la monotonie du corsage que découvre le manteau. La robe est rouge et sans aucun ornement [2]. Également simple est le manteau bleu qui, jeté sur l'épaule gauche, passe derrière le dos, enveloppe tout le bas du corps et tombe jusqu'à terre.

L'enfant Jésus est assis sur les genoux de sa Mère, dont il reflète les traits et le sentiment. C'est de la Vierge qu'il tire son premier témoignage, et c'est sur son sein qu'il se manifeste à la fois comme Fils de l'homme et comme Fils de Dieu. Il regarde gravement les mages, et de ses deux mains tournées vers sa Mère il la désigne lui-même à leur vénération. C'est dans cet

1. V. la *Visitation,* p. 64.
2. Elle dégage complétement le cou.

état de fils et d'enfant que le Verbe a voulu recevoir les premières adorations du monde.

Près de Marie se tient Joseph. Premier témoin de l'humanité du Christ, il est aussi le premier témoin de sa gloire... On a souvent nié l'opportunité de la présence de Joseph dans l'Adoration des mages. Son absence cependant ne saurait s'expliquer. Les mages viennent adorer le Verbe, mais ils ne sont pas initiés au mystère de la virginité de Marie. Joseph seul partage avec la Vierge le secret de Dieu. Donc, pour les mages, Joseph est le père du Christ et il doit être pour eux, non-seulement l'objet d'un grand respect, mais le sujet d'une profonde reconnaissance.

Derrière la Sainte Famille sont les bergers qui, les premiers, ont été conviés par l'ange à venir saluer la venue du Sauveur. Quelle ferveur dans le plus âgé de ces hommes au cœur simple[1] ! Quelle dévotion simple, quelle naïve admiration dans les deux autres ! L'un est à genoux, les mains tendues vers Jésus. L'autre, debout, vêtu d'un habit presque monastique, porte un agneau dans ses bras et ressemble à un jeune confesseur. On en ferait volontiers un S[t] Étienne ou un S[t] Laurent.

Quant aux mages, ils se tiennent devant le Christ et devant la Vierge. Ils sont, selon la tradition, au nombre de trois. « Ils étaient de ce petit nombre connu de Dieu, du petit nombre, du petit troupeau que Dieu

1. Ses mains sont croisées sur sa poitrine.

choisit [1]. » Le plus âgé a déjà déposé son offrande aux pieds du Sauveur; il s'est relevé, a laissé la place à celui qui venait ensuite et désigne le plus jeune à l'époux de la Vierge. Ainsi s'établissent la relation et le mouvement qui unissent entre eux tous les personnages de cette scène.

Entre les bergers et les mages il y avait un contraste à marquer. Les bergers arrivent des environs de Bethléem et c'est l'ange lui-même qui les avertit, car dès longtemps les patriarches s'entretenaient avec Dieu. Les mages, au contraire, arrivent du fond de l'Arabie. Ce sont des émirs orientaux, qui réunissent sur leur front la triple couronne de la religion, de la science et de la souveraineté. Ils professaient le sabéisme, le culte des astres, et c'est dans leur personne que le monde des gentils vient se prosterner devant le Christ. Adorateurs de la nature, ils sont guidés par l'étoile et, « transportés de joie [2], » ils accourent. Entre ces deux groupes d'hommes, si différents d'origine et d'esprit, l'art avait à établir une ligne de démarcation. La plupart des peintres y arrivaient par des oppositions forcées et antipittoresques, en travestissant en nègre le plus jeune des trois mages et en affublant les deux autres de costumes de fantaisie, souvent grotesques, toujours très-éloignés de la vérité. On était arrivé à tout préciser. On voulait savoir jus-

1. Matth., VII, 14, 21-23; XX, 16. — Luc, XII, 32.
2. Matth., II, 10.

qu'au nom de chacun des mages. Le plus âgé s'appelait Gaspar, celui qui venait ensuite se nommait Melchior, le plus jeune était Balthasar. On enlevait ainsi à l'Évangile la majesté de son silence. On interrogeait les textes apocryphes, on demandait le pourquoi de toutes choses, on profanait la grandeur du mystère et l'on rapetissait l'art qui doit en représenter l'esprit. C'était le cas de répéter avec l'Apôtre : « O hommes! qu'êtes-vous pour interroger Dieu[1] ? » Raphaël, à qui manquaient tous les éléments de l'histoire, a sagement fait de ne s'attacher qu'aux conditions pittoresques et à la signification morale de son sujet. Au point de vue du beau, la bizarrerie ne vaut rien, les oppositions trop marquées sont dangereuses. Le Sanzio, sans faire de ses mages des portraits contemporains, leur a donné à peu de chose près les dehors et l'ajustement de son temps. Il a placé cependant la couronne du plus âgé des mages sur une sorte de turban; mais il s'en est tenu là de ses aspirations vers l'Orient. Le second mage a la tête découverte et coiffée de longs cheveux; agenouillé devant Jésus, il lui présente son offrande, après avoir déposé sa couronne aux pieds de la Vierge. Le troisième est très-jeune; il a les traits d'un ange plutôt que la physionomie d'un homme; avec ses longs cheveux blonds flottants sur ses épaules, avec sa couronne posée par-dessus son bonnet, avec ses chausses et son justaucorps taillés à la mode du

1. Rom., IX, 20.

XVIe siècle, avec son manteau négligemment jeté sur l'épaule, il rappelle Raphaël lui-même à l'âge de vingt ans, et à coup sûr on ne peut lui savoir mauvais gré d'une telle ressemblance. D'ailleurs ce que je cherche dans ces figures, c'est bien moins leurs accoutrements que leurs âmes, et elles m'apparaissent toutes belles, sincères, ferventes. On voit en elles l'humanité apprenant l'amour en aimant Dieu, et cet amour alors s'appelle la Charité. « Je vous conseille, dit Jésus-Christ, d'acheter de moi cet or. » Avec le Verbe, voilà l'esprit nouveau qui se lève sur le monde. Les bergers et les rois, oubliant la distance qui les sépare, s'agenouillent autour de la crèche, et, contemplant le Verbe, ils s'aiment véritablement les uns les autres. Devant ces hommes si harmonieusement groupés autour de la Vierge et du Christ, on oublie les différences de race et de condition et l'on ne voit plus que des frères.

Si l'on regarde la suite des mages, on y rencontre huit figures charmantes, douces, bonnes, sympathiques, pensives, pénétrées de la grâce dont elles aperçoivent la source. Peut-être pourrait-on reprocher à cette partie du tableau d'avoir pris une trop grande importance. Elle occupe à elle seule près de la moitié du cadre. Raphaël, il est vrai, avait à remplir dans une prédelle une sorte de frise, et il était nécessaire, pour ne pas rompre l'unité religieuse du sujet, de réunir en un seul faisceau tous les personnages principaux. Voilà ce qui l'a forcé de donner tant d'importance à des figures se-

condaires. Notons en outre que, dans cette partie de son œuvre, Raphaël a ntroduit quelques réminiscences d'école, très-séduisantes à coup sûr, mais inférieures à ses propres inventions. A cette date de 1503, il travaillait dans la sacristie de Sienne, et l'on retrouve aisément, dans certaines figures de la petite Adoration des mages du Vatican, un reflet des grandes peintures qu'il préparait vers cette époque avec Pinturicchio. On reconnaît, par exemple, pour les avoir rencontrés presque semblables dans la fresque qui célèbre les exploits du jeune Œneas Silvius Piccolomini, les deux soldats vus de dos et montrant leurs visages de profil sur le premier plan. La même fresque fournirait encore d'autres points de ressemblance, notamment cette croupe de cheval qui tient ici tant de place. Il n'est pas jusqu'au chien que Raphaël a placé dans sa prédelle, qu'on ne retrouve aussi dans la *Libreria*. Cependant la différence est grande entre les peintures de Sienne et le moindre fragment du tableau de Raphaël. A Sienne, Raphaël conçoit, dessine des personnages dont la grâce déjà est exquise (il suffit, pour s'en convaincre, de regarder le dessin de la Casa Baldeschi); mais c'est Pinturicchio qui les peint, et, en passant par cette interprétation, ils perdent la meilleure partie d'eux-mêmes. Raphaël, se trouvant en même temps en présence d'une œuvre dont il avait seul la responsabilité, revint peut-être avec intention vers certaines parties des fresques de Sienne, pour montrer, non-seulement comment il les imaginait, mais encore comment il les

voulait peindre. On ne saurait assurément trop admirer l'élégance, la jeunesse, la bonne mine, la fierté exempte d'ostentation, par lesquelles les moindres de ces figures nous séduisent et se font aimer. Ce qu'elles ont aussi de remarquable, c'est la manière dont elles se tiennent toutes entre elles. Raphaël les ramène naturellement vers l'Adoration des mages, soit par l'attention qu'elles donnent à cet événement, soit par le commentaire qu'elles en font [1].

Voilà comment pensait le Sanzio à l'âge de vingt ans. Il est aisé de voir maintenant, en regardant derrière nous, si cette manière d'exprimer son sentiment ressemble à ce que nous avons vu dans la galerie de Berlin. Le Spagna nous montrait tout à l'heure une Épiphanie qui n'est que la contrefaçon d'une Nativité, une œuvre sans parti pris de composition, un tableau dans lequel aucun des personnages n'occupe la po-

1. Le dessin à la plume de l'Adoration des mages du Vatican se trouve à Stockholm, dans la galerie royale. Ce dessin vient de la collection Crozat. Une partie du côté gauche du tableau manque dans ce dessin. — On trouve, ou plutôt on trouvait dans la sacristie de l'église Saint-Augustin à Pérouse, une petite Adoration des mages de Pérugin, qui a de grandes analogies avec l'Adoration des mages de Raphaël. Cependant il y a entre ces deux tableaux toute la distance qui sépare Pérugin de Raphaël. L'Adoration des mages de la sacristie de Saint-Augustin fait également partie d'une prédelle, qui comprend en outre la Circoncision, la Prédication de St Jean-Baptiste et la Cène. Ces quatre petits tableaux réunis servaient de base à la Crèche et au Baptême de Jésus-Christ, que l'on voyait dans la même église. Ces peintures ont été transportées dans la galerie de l'Académie des beaux-arts à Pérouse.

sition qui lui convient. Raphaël, au contraire, remet toutes choses à sa place, et aux moindres détails de son œuvre il imprime la ferveur et l'élan de son âme.

Nous avons étudié le point de départ. Nous avons pu voir ensuite de combien Raphaël s'était élevé tout à coup. Nous voudrions trouver, entre 1503 et 1520, d'autres points de comparaison, et voir comment le Sanzio, dans la plénitude de sa force et de sa liberté, aurait conçu le même sujet. Malheureusement tout élément certain nous fait défaut, et il serait puéril de discuter sur des témoignages suspects. Mais il ne sera pas sans intérêt de regarder ce que fit de l'Adoration des mages le plus grand de ceux qui héritèrent de la gloire et presque du nom de Raphaël[1].

En 1519, le roi François Ier, voulant faire un présent de tapisseries au pape Léon X à l'occasion de la canonisation de St François de Paule, en commanda les cartons à Raphaël. Ces tapisseries devaient représenter des sujets tirés de la vie du Christ. Le Sanzio mourut l'année suivante (1520) avant d'avoir pu satisfaire son royal client. Ce fut alors Jules Romain qui dirigea l'entreprise et qui fit notamment le carton de l'Adoration des mages[2].

La Vierge, tenant l'Enfant sur ses genoux, est

1. Nombre de peintures, exécutées par les élèves du Sanzio après la mort du maître, sont connues sous le nom de Raphaël.

2. Ces tapisseries se trouvent au Vatican, dans la galerie des *Arazzi*.

assise au milieu du tableau. Joseph, debout derrière elle, se penche pour voir les dons offerts à Jésus. Le plus âgé des mages, prosterné devant le Christ, s'apprête à lui baiser le pied. Le second, agenouillé de l'autre côté, enlève le couvercle d'un vase rempli de parfums. Le troisième s'avance derrière le premier et présente une coupe d'or richement ciselée. De chaque côté se presse une foule de personnages avides de voir Jésus et de l'approcher : les uns montrent l'étoile qui brille comme un soleil au-dessus de l'étable, les autres tendent leurs bras vers le Verbe ; ceux-ci se livrent aux élans de la prière, ceux-là s'absorbent en de profondes méditations. Plus de quarante figures paraissent dans cette composition, sans compter les chevaux, les éléphants, les singes, etc. Or, de tant d'efforts et de tant d'apparat que résulte-t-il? Une impression morale nulle, une sensation qui s'arrête à l'épiderme et ne pénètre même pas jusqu'à la vie nerveuse. La science qui a agencé chacune de ces figures est considérable assurément. La main qui a tracé toutes ces lignes est sûre d'elle-même, facile, féconde en ressources et en expédients. On reconnaît en outre que l'artiste a puisé aux sources les plus pures, qu'il s'est formé aux plus grandes écoles, qu'il procède à la fois de Raphaël et de l'antiquité. Certaines parties même sont dignes du maître et semblent tirées des cartons de Hampton-Court[1]. Mais

1. Les cartons de Hampton-Court ont été transportés à Londres, au musée de Kensington.

si Jules Pippi a pour lui l'abondance, il lui manque la mesure; s'il a la force, le sentiment de la grâce lui fait défaut. Presque toujours il entraîne par une verve à laquelle il est difficile de ne pas céder; mais il n'est point ému et ne peut émouvoir. Peut-être s'est-il servi pour ce carton de quelques-unes des études dont il hérita du Sanzio; mais alors qu'en a-t-il fait, et comment retrouver, au milieu de tout ce tapage, l'écho harmonieux de la voix du maître? Où est la Vierge? où est l'Enfant? Où sont « un Dieu-homme, une mère-vierge, un enfant qui peut tout, un pauvre dépouillé de tout et néanmoins Sauveur du monde, dompteur des nations et destructeur des superbes[1]?... » L'esprit s'est envolé, la flamme s'est éteinte. Pour les ranimer tous les efforts seront vains. Dieu seul peut ressusciter les morts[2].

1. Bossuet, *Élévations*, XIVe semaine, VIe élév.

2. Le carton de Jules Romain a été gravé par Pietro Santi Bartoli. — On voit, à la galerie de Dresde, un petit tableau en hauteur, peint d'après la même composition. Passavant l'attribue à un peintre néerlandais; je le croirais plutôt d'un peintre des écoles du nord de l'Italie, peut-être d'un Ferrarais, qui aurait pratiqué les gravures d'Albert Dürer. La levrette blanche, assise à droite, est imitée de ce maître. Cette peinture est d'un éclat prodigieux et d'une remarquable force de couleurs. Quant à l'impression qu'on en reçoit, quant au sentiment de chaque figure, ils sont assez pauvres. Un ignorant a écrit sur une des poutres de l'étable une R. et à côté la date de 1604. Le monogramme n'est guère mieux trouvé que le millésime qui l'accompagne. — Nous croyons inutile, après avoir parlé de Spagna et de Jules Romain, de nous arrêter aux différentes Adorations des mages peintes par les autres condisciples de Raphaël

Nous avons vu le commencement et la fin. Spagna et Jules Romain sont tous les deux contemporains de Raphaël : celui-ci le suit et celui-là le précède. Spagna, privé de l'enseignement du maître par excellence, témoigne de l'impuissance relative de l'école; Jules Romain, malgré les leçons qu'il a reçues et malgré les ressources qui lui ont été léguées, montre déjà la décadence. L'un nous retient en deçà du vrai, l'autre nous précipite au delà. Dans l'Adoration des mages de la maison Ancajani Raphaël se fait pressentir, et on le retrouve encore dans l'Épiphanie des *Arazzi:* seulement, dans le tableau de Berlin c'est une espérance et comme l'aurore d'un beau jour; tandis que, dans la tapisserie du Vatican, ce n'est plus qu'un souvenir et c'est déjà presque un regret, la lumière baisse, la nuit tombe, aux feux brillants du soleil succèdent les lueurs douteuses du crépuscule. Entre ces deux termes extrêmes, la vérité, la mesure sont avec Raphaël, à quelque époque de sa vie qu'on le considère. Dans sa jeunesse, la grâce de ses tableaux a une onction pénétrante, que ne feront oublier ni la beauté ni la grandeur des œuvres de sa virilité. Aussi peut-on dire que l'âme de la peinture chrétienne s'exhale de la prédelle du Vatican et monte avec l'encens des mages. Il y a dix-sept figures dans ce tableau, et toutes se tiennent par

à l'école de Pérugin, — par Gaudenzio Ferrari par exemple (V. à la galerie de Brera et dans l'église San-Maurizio-Maggiore, à Milan), — ou par les élèves mêmes du Sanzio, par Perino del Vaga (V. à San-Matteo de Pise), etc.

le cœur au moins autant que par la beauté. Elles semblent toutes avoir été pénétrées de cette parole de Jésus : « Nul ne peut venir à moi si mon Père ne le tire[1]. » A quelque rang qu'elles soient placées, toutes portent en elles ce parfum intérieur, « cet encens du cœur qui pénètre jusqu'à Dieu. » Toutes peuvent dire avec le Psalmiste : « J'ai en moi mon oraison au Dieu de ma vie[2]. »

1. Jean, VI, 44.
2. Ps. XLI, 9.

LA

PRÉSENTATION AU TEMPLE.

Le troisième tableau de la prédelle du Vatican permet de suivre la Vierge dans la Présentation au temple. Là encore nous allons retrouver Raphaël dans l'heureux épanouissement de sa jeunesse, tel que nous l'avons vu en présence de l'Annonciation et de l'Adoration des mages. Mais avant d'étudier le tableau du Sanzio, cherchons à pénétrer le sens religieux de cette partie de l'Évangile, et regardons ensuite les gages les plus sérieux donnés sur ce même sujet par la Renaissance aux différentes époques de son développement.

I.

L'Évangile comprend dans un même chapitre la Circoncision et la Présentation de l'enfant Jésus au temple, deux épisodes distincts, que l'on rencontre souvent confondus dans un même tableau.

Un seul verset de S[t] Luc résume tout ce qu'on sait de la Circoncision :

« Les huit jours étant accomplis pour que l'enfant fût circoncis, on appela son nom Jésus, comme l'ange l'avait appelé avant qu'il eût été conçu dans le sein de sa mère[1]. »

Ainsi Dieu, en se faisant homme, se met au rang des pécheurs : « Il va, comme un vil esclave, porter sur sa chair un caractère servile et la marque du péché de notre origine... En recevant la circoncision, il se rend, comme dit S[t] Paul, débiteur de toute la loi[2]... Il fallait qu'il portât la marque du péché comme il en devait porter la peine[3]... Et il reçoit ce nom de Jésus, auquel seul tout genou fléchit dans le ciel, dans la terre et dans les enfers[4]... Et j'ai entendu toute créature, et dans le ciel, et sur la terre, et dans la terre, qui criait d'une grande voix : Salut à notre Dieu[5]. »

Les peintres de la Renaissance essayeront quelquefois de reproduire la Circoncision ; mais, soit à cause de la délicatesse du sujet, soit par suite de la difficulté de son interprétation religieuse, ils lui préféreront généralement la Présentation au temple.

1. Luc, II, 21.
2. Gal., V, 3.
3. Bossuet, *Élévations*, XVII[e] semaine, I[re] élév.
4. Philipp., II, 10.
5. Apoc., VII, 10.

Voici, sur la Présentation au temple, la narration de St Luc :

« Et le temps de la purification de Marie étant accompli, selon la loi de Moïse, ils portèrent l'enfant en Jérusalem pour le présenter au Seigneur,

« Ainsi qu'il est écrit en la loi de Dieu : Tout mâle qui ouvre le sein d'une mère sera consacré au Seigneur ;

« Et pour offrir la victime, selon qu'il est écrit dans la loi du Seigneur : Deux tourterelles ou deux petits de colombe[1]. »

Jésus-Christ, « le premier-né avant toutes les créatures[2], » était celui « en qui tout devait être sanctifié et éternellement consacré à Dieu[3]. ». Il se présente donc et se livre au Seigneur, comme une chose qui est à lui entièrement. La Vierge, de son côté, après avoir apporté la purification au monde, se soumet à la commune humiliation imposée aux femmes. Elle descend de sa divine maternité pour s'humilier comme une pécheresse ; elle sacrifie son honneur de vierge à son humilité, et de ce sacrifice elle sort plus pure, plus grande, plus près encore de Dieu[4].

1. Luc, II, 22, 23, 24.

2. Coloss., I, 15.

3. Bossuet, *Élévations*, XVIIIe semaine, IIe élév.

4. « La loi de Moïse ordonnait deux choses aux parents des enfants nouvellement nés. La première, s'ils étaient les aînés, de les

Suit, dans l'Évangile, la rencontre du vieillard Siméon et d'Anne la prophétesse, qui complète la Présentation au temple en plaçant, en présence du Christ et de la Vierge, deux mystérieuses et grandioses figures.

« Or il y avait dans Jérusalem un homme juste et craignant Dieu, nommé Siméon, qui vivait dans l'attente de la consolation d'Israël; et le Saint-Esprit était en lui.

« Et il lui avait été révélé par le Saint-Esprit qu'il ne mourrait point qu'auparavant il n'eût vu le Christ du Seigneur.

présenter et de les consacrer au Seigneur, dont la loi rend deux raisons. L'une générale : « Consacrez-moi tous les premiers-nés : « car tous sont à moi (Exod., XIII, 2, 12, 14; Num., VIII, 17); et dans « la personne des aînés, tout le reste des familles m'est donné en « propre. » La seconde raison était particulière au peuple juif. Dieu avait exterminé en une nuit tous les premiers-nés des Égyptiens; et épargnant ceux des Juifs, il voulut que dorénavant tous leurs premiers-nés lui demeurassent consacrés par une loi inviolable, en sorte que leurs parents ne pussent s'en réserver la disposition, ni aucun droit sur eux, qu'ils ne les eussent auparavant rachetés de Dieu par le prix qui était prescrit. Cette loi s'étendait jusqu'aux animaux : et en général tout ce qui était premier-né, ou, comme parle la loi, « tout ce qui ouvrait le sein d'une mère et en sor- « tait le premier était à Dieu. » (Lev., XII, 2, 6.) — La seconde loi regardait la purification des mères, qui étaient impures dès qu'elles avaient mis un enfant au monde. Il leur était défendu, durant quarante ou soixante jours, selon le sexe de leurs enfants, de toucher aucune chose sainte, ni d'approcher du temple et du sanctuaire. Aussitôt qu'elles étaient mères, elles étaient comme excommuniées

« Et il vint en esprit au temple, au moment où le père et la mère de Jésus l'y apportaient, afin de faire pour lui selon la coutume prescrite par la loi.

« Et il le prit entre ses bras, et il bénit Dieu, et il dit :

« Seigneur, vous laisserez maintenant aller en paix votre serviteur, selon votre promesse,

« Puisque mes yeux ont vu le Sauveur que vous avez donné,

« Que vous avez préparé à la face de tous les peuples,

« Pour être la lumière qui éclairera les nations et la gloire de votre peuple d'Israël.

« Et le père et la mère de l'enfant étaient dans l'admiration des choses qu'on disait de lui.

« Et Siméon les bénit, et il dit à Marie, sa mère : Celui-ci est posé pour la ruine et pour la résurrection

par leur propre fécondité; tant la naissance des hommes était malheureuse et sujette à une malédiction inévitable. Mais voici que Jésus et Marie venaient la purifier; en subissant volontairement et pour l'exemple du monde une loi pénale, à laquelle ils n'étaient soumis qu'à cause que le secret de l'enfantement virginal n'était pas connu... Dans cette purification les parents devaient offrir à Dieu un agneau; et s'ils étaient pauvres et n'avaient pas le moyen, ils pouvaient offrir à la place « deux tourterelles ou deux « petits de colombe, pour être immolés, l'un en holocauste, et « l'autre selon le rite du sacrifice » (pour le péché). Et voilà ce que portait la loi de Moïse à l'opprobre perpétuel des enfants d'Adam et de toute sa race pécheresse. » (Bossuet, *Élévations*, XVIIIe semaine, 1re élév.)

de plusieurs en Israël, et comme un signe de contradiction.

« Et votre âme sera percée d'un glaive! afin que les pensées que plusieurs cachent dans leurs cœurs soient découvertes.

« Il y avait aussi une prophétesse nommée Anne, fille de Phanuël, de la tribu d'Aser, d'un âge fort avancé; elle avait vécu sept ans avec son mari, depuis sa virginité;

« Et elle était demeurée veuve jusqu'à quatre-vingt-quatre ans, ne bougeant du temple et servant Dieu nuit et jour dans le jeûne et dans la prière.

« Elle survint au temple dans ce même instant, louant le Seigneur et parlant de lui à tous ceux qui attendaient la rédemption d'Israël [1]. »

Voici, dit Bossuet, en parlant de Siméon, « un homme admirable et qui fait un grand personnage dans les mystères de l'enfance de Jésus [2]. » Quant à la prophétesse Anne, elle était « de la tribu d'Aser [3], » à laquelle Jacob et Moïse n'avaient promis que « de bon pain et de l'huile en abondance, » c'est-à-dire les richesses matérielles. Anne a méprisé tous ces biens; elle leur a préféré la prière et le jeûne, qui l'ont rendue digne de connaître et d'annoncer Jésus-Christ. Son

1. Luc, II, 25-38.
2. Bossuet, *Élévations*, XVIII[e] semaine.
3. Luc, II, 36.

austère physionomie complète le tableau : le *Nunc dimittis* de Siméon [1] et la prophétie de la « fille de Phanuël [2] » vont fournir à l'art de puissants motifs d'interprétation pittoresque.

II.

Une légende, adoptée dès l'antiquité chrétienne dans l'Église grecque, racontait que Siméon, prêtre et docteur de la loi, ayant fait partie de l'ambassade envoyée à Ptolémée Philadelphe pour traduire en grec les saintes Écritures, le livre d'Isaïe lui fut confié. Arrivé à ce passage : « Voici qu'une vierge concevra et enfantera un fils, » il se mit à réfléchir, se prit à douter, et finit par substituer au mot *vierge* le mot *femme*. A peine l'avait-il écrit, qu'une main invisible l'efface et remet le mot devant lequel il avait reculé. Siméon veut lutter; il prétend triompher et il reproduit à plusieurs reprises le témoignage de son incrédulité; mais toujours la même main mystérieuse le confond, le terrasse et lui montre la Vierge entrevue par le prophète. Bientôt il s'épuise, sa raison se trouble, et sa main lassée, tremblante, refuse d'obéir à sa volonté. Posant enfin la plume, une lumière sou-

1. Luc, II, 29.
2. *Ibid.*, II, 36.

daine se fit en lui. Alors, non-seulement il eut foi dans ce que naguère il ne voulait point croire, mais de plus il comprit qu'il ne mourrait pas sans avoir vu de ses yeux et touché de ses mains Jésus-Christ, fils de la Vierge et Sauveur du monde.

Quelle que soit la valeur de cette tradition, elle prouve combien cette partie de l'Évangile selon St Luc avait préoccupé les chrétiens orientaux. Les anciens Pères grecs eux-mêmes avaient porté spécialement leurs méditations sur le mystère de la Présentation au temple, ils l'avaient appelé la Rencontre, et l'art gréco-byzantin en avait fixé les termes dans des conditions auxquelles souscrivirent avec docilité les premiers maîtres de la Renaissance. Généralement les peintres grecs nous introduisent sous les arceaux en plein cintre d'une basilique chrétienne décorée dans le goût et selon le rite oriental. Ils font voir la Vierge tendant les mains vers le Christ, que Siméon tient encore dans ses bras. Derrière Marie, Joseph porte les colombes, et derrière Siméon paraît la prophétesse Anne[1].

Giotto, dans sa fresque de l'Arena à Padoue, n'a rien changé à cette disposition. Cependant aucune peinture ne montre mieux cette séve de renaissance qui montait tout à coup au cœur de l'Italie et qui, pendant deux siècles, allait féconder l'art et engen-

1. V. notamment les miniatures du ménologe grec de la bibliothèque Vaticane.

drer des chefs-d'œuvre... Un édicule, soutenu par des colonnes torses, fines, élancées, s'élève au centre du tableau, et déjà dans ce monument paraissent les tendances de la nouvelle école. Les formes byzantines, compliquées, massives, surchargées, s'effacent devant cette ordonnance élégante autant que simple. De chaque côté du sanctuaire, les personnages évangéliques prennent position dans l'ordre indiqué par les peintres grecs. Seulement, au lieu de figures sans vérité, sans proportions, sans dignité, sans ressemblance avec la nature, ne tenant plus à l'antiquité que par une parenté lointaine et presque méconnaissable, Giotto peint de nobles créatures, et les pare d'une beauté morale que l'art antique ne connut jamais et que l'art moderne n'a peut-être jamais dépassée [1]... Siméon tient le Christ dans ses bras ; il le regarde avec amour, s'y attache avec fidélité, le presse contre son cœur, comme s'il craignait qu'il n'échappe à sa foi, et semble répéter avec l'Épouse : « Je le tiens et ne le quitterai pas [2]. » Giotto a compris avec un génie supérieur ce remarquable vieillard qui ne souhaitait plus que la mort, après avoir passé toute sa vie « dans l'attente de la consolation [3]. » En Siméon se

1. Nicolas de Pise, parmi les bas-reliefs du Baptistère de Pise, avait déjà figuré la Présentation au temple. Revenant à l'antiquité plus directement que Giotto, il avait rappelé, dans un des personnages de la scène évangélique, un Bacchus barbu, qu'il voyait journellement sur un des vases grecs du Campo Santo.

2. Cant., III, 4.

3. Luc, II, 25.

personnifie tout ce qui attend [1]. « Le Christ du Seigneur veut qu'on l'attende toujours [2]; mais Dieu est fidèle, et il se livre à celui qui l'a attendu avec foi [3].» Il n'y a que l'Évangile pour offrir à l'art de semblables modèles. Ne reconnaît-on pas dans cette figure de Siméon l'humanité elle-même qui, après de longs siècles de travail, de patience et de foi, sent tout à coup l'impulsion qui la pousse vers la vérité, vers le progrès, l'esprit de Dieu qui la presse d'aller au temple? Pour faire comprendre l'invisible moteur qui conduit Siméon à la rencontre de Jésus et de Marie, Giotto a montré l'ange du Seigneur, qui domine et inspire le saint vieillard... J'ai peine à quitter cette belle figure, et cependant la prophétesse Anne est plus admirable encore. Giotto n'a rien peint de plus grandiose, et l'art d'aucun temps n'a rien imaginé de plus imposant. Tout entière enveloppée dans un sombre manteau, Anne la prophétesse tient de la main gauche un parchemin, et tend la droite vers Jésus. Sa tête, encapuchonnée sous la draperie du manteau, se penche avec émotion sur l'épaule droite. Les yeux sont enflammés, pleins d'amour; on sent qu'ils voient Jésus. L'âme rayonne sur ce visage vieilli moins par l'âge que par les austérités. Les traits sont attendris, brillants d'ardeur. La bouche parle, elle annonce au monde la Rédemption. Anne nous apparaît complé-

1. *Exspectans, exspectavi Dominum.* Ps. XXXIX, 2.
2. Luc, II, 26.
3. Thess., III, 3.

tement détachée de la vie corporelle, ayant préparé son cœur à la pure lumière du Christ. Elle a épuisé par le jeûne et par la prière ce qu'il y a de trop vivant dans la chair; tout ce qui tenait aux sens a disparu, et il ne lui reste plus de souffle que pour Dieu... En face de ces deux témoins de Jésus-Christ, la Vierge s'avance, les mains ouvertes et les bras tendus vers Jésus. Siméon va lui rendre son Fils, et le retenant encore, dit: « Celui-ci est posé pour la ruine et la résurrection de plusieurs en Israël, et comme un signe de contradiction[1]. » Et s'adressant à la Vierge, il ajoute: « Votre âme sera percée d'un glaive[2] ! »... A ces mots Marie s'est émue, mais elle est demeurée ferme. On la voit douce, grave, infiniment triste, forte et inébranlable dans sa foi. Elle est de profil, la tête et le corps sévèrement drapés dans un long manteau semblable à un suaire; ce n'est plus la *Mater speciosa* de Jacopone, c'est déjà la *Mater dolorosa*. Telle on la voit ici, telle nous la retrouverons au pied de la croix. « De même que la sainte Vierge, au jour de l'Annonciation, donna son consentement à l'Incarnation du Messie, qui était le sujet de l'ambassade de l'ange; de même elle ratifia, pour ainsi dire, en ce jour (de la Présentation au temple) le traité de sa Passion, puisque ce jour en était une figure et comme un premier préparatif[3]. »... Joseph vient en-

1. Luc, II, 34.
2. *Ibid.*, II, 35.
3. Bossuet, *Troisième sermon pour la fête de la Purification.*

suite, portant les colombes. Il regarde avec une admiration silencieuse le Christ dans les bras de Siméon. C'est une figure vigoureuse et toute concentrée en elle-même... Giotto a introduit en outre dans son tableau une femme, qu'il a placée derrière l'époux de la Vierge. Quel que soit le personnage qu'on veuille voir en elle, c'est une noble créature, qui ne rompt en rien l'unité de cette merveilleuse composition... Merveilleuse est le mot, et l'on ne pourrait rien rêver de plus beau, si, dans l'enfant Jésus, l'inexpérience de l'art ne se faisait trop sentir encore. Malgré cette imperfection, la fresque de l'Arena, qui marque presque les débuts de la Renaissance, est restée l'inspiration la plus puissante de l'art chrétien mis en présence du chapitre deuxième de l'Évangile selon S[t] Luc. Nous verrons des œuvres plus aimables, plus voisines de la sainteté, plus harmonieuses, nous n'en trouverons pas de plus grandes. Dante arriva à Padoue pendant que Giotto peignait dans l'église de l'Arena, et souvent il le visita au milieu de ses travaux. De tels hommes, échangeant leurs idées et confondant leurs cœurs, devaient laisser de fortes impressions aux générations suivantes. Dans la Présentation au temple particulièrement, il est permis de voir quelque chose qui ressemble à une interprétation dantesque de la poésie de l'Évangile [1].

1. Avant de peindre sa fresque de l'Arena, Giotto avait déjà montré la Présentation au temple dans un des tableaux de l'*Armoria* de Santa-Croce. Cette peinture, que l'on voit à Florence dans la

Parmi les *trecentisti* qui, à la suite de Giotto, célébrèrent le même Évangile, contentons-nous de nommer Taddeo Gaddi et de rappeler sa fresque de la Circoncision dans l'église inférieure de la basilique d'Assise [1] : peinture magistrale et vraiment chrétienne, tenant de près à Giotto, quoique bien loin déjà de son inspiration grandiose et originale. Comme Giotto, Taddeo Gaddi avait connu Dante, et il se rappelait sans doute ce passage de la *Divine Comédie* : « Dans les premiers siècles il suffisait pour le salut d'avoir, avec l'innocence, la foi des parents. Quand furent accomplis les premiers âges, les enfants mâles eurent besoin de la circoncision pour rendre la force à leurs ailes innocentes... »

Bastava sì ne' secoli recenti
Con l'innocenza, per aver salute,
Solamente la fede de' parenti.
Poichè le prime etadi fûr compiute,
Convenne a' maschi alle innocenti penne,
Per circoncidere, acquistar virtute [2].

Assurément la fresque d'Assise n'est pas à la hauteur de cette poésie, mais elle y fait songer, on sent qu'elle

galerie de l'Académie des beaux-arts, marque dans le génie du maître plus de jeunesse et moins de puissance. Les figures sont plus délicates et les expressions sont moins fortes. C'est une fête religieuse, où le sentiment chrétien est très-vif, mais dans laquelle les grandes émotions font défaut.

1. Dans le transept de droite.

2. Dante, *Paradiso,* canto XXXII, v. 76.

est de même origine, presque de même âge, et cela suffit pour nous la faire aimer [1].

Prenons ensuite nos exemples parmi les *quattrocentisti*. Regardons les peintures de Fra Angelico, de Mantegna, de Jean Bellin, de Carpaccio, de Francia, de Borgognone, de Fra Bartolommeo, de Luini, d'Antonio Razzi, de Bartolommeo Ramenghi, de Girolamo Alibrandi [2], etc.; et, arrivant à Pérouse, songeons à Pietro Vannucci au moment de parler du Sanzio. La discussion, ainsi conduite, s'éclairera des œuvres qui ont préparé l'œuvre de Raphaël, de celles qui l'ont accompagnée et suivie, de celles enfin dont elle procède immédiatement.

Fra Giovanni de Fiesole a peint la Présentation au temple dans une des cellules de son monastère à Florence. Devant l'autel où brûle la flamme du sacrifice, Siméon est debout, tenant le Christ dans ses bras. Il voit enfin Jésus, et il le presse sur sa poitrine avec

1. Nous pourrions nommer encore les Présentations au temple de Pietro Cavallini à Santa-Maria-in-Trastevere, d'Ambrogio Lorenzetto à l'Académie des beaux-arts, d'Andrea Orcagna à Orsanmichele, de Taddeo Bartoli dans l'église San-Agostino à San Gimignano, etc.

2. Les limites nécessairement restreintes de cet ouvrage nous obligent à sacrifier d'autres exemples, tels que ceux de Fra Filippo Lippi (Vasari, t. IV, p. 122), de Gentile da Fabriano (*ibid.*, t. IV, p. 150, note 4), de Filippino Lippi (*ibid.*, t. V, p. 245, note 1), de Luca Signorelli, de Pinturicchio, de Mariotto Albertinelli, de Balthazar Peruzzi, du Fattore, de Pellegrino de Modène, de Garofolo, etc.

un amour infini. Il se sent transporté en esprit dans ce temple invisible et éternel « où Dieu, comme dit l'Apôtre, est tout à tous [1]. » Beato Angelico, en peignant cette figure, devait partager le ravissement du saint vieillard. Le Siméon du couvent de Saint-Marc n'a ni l'ampleur ni l'imposante majesté du Siméon de l'Arena; son âme est moins haute, mais son cœur est plus attendri. A Padoue, il porte sur sa face le rayonnement de la Divinité; avec les longues boucles de sa barbe et de ses cheveux blancs, on le prendrait presque pour l'Ancien des jours, le Παλαιός τῶν ἡμερῶν de l'Écriture. A Florence, il est moins grand d'aspect, plus près de nous, moins voisin des conceptions antiques, moins rapproché peut-être de la divinité du Fils de l'homme et plus sensible à l'humanité du Fils de Dieu... L'Enfant est aimable, mais il manque de puissance. Il est étroitement emmaillotté, et ressemble à une momie. Encore un demi-siècle, et Raphaël montrera dans Jésus la souveraine beauté en même temps que la complète liberté... Quant à la Vierge, on peut difficilement la rêver plus immatérielle. On ne voit de son corps que les bras et les mains qui se tendent vers Jésus; tout le reste disparaît sous le long manteau qui, de la tête aux pieds, enveloppe la figure et tombe jusqu'à terre. Le visage, vu de profil, offre des traits d'une inaltérable jeunesse. C'est une apparition plutôt que la représentation d'une figure

1. I Cor., xv, 28.

vivante; c'est une âme, qui, dégagée des entraves corporelles, semble sur le point de remonter à Dieu. Marie attire à elle la victime, et elle s'est elle-même préalablement immolée. « J'appelle la Vierge, dit Épiphane, du nom de Prêtre et d'Autel[1]... » St Joseph, derrière la Vierge, porte dans une corbeille les « deux petits de colombe[2] » consacrés au Seigneur. Il y a loin de cette figure un peu grêle à la mâle conception de Giotto... Enfin St Pierre Dominicain, la tête saignante encore de son martyre, est agenouillé près de l'époux de la Vierge; tandis que du côté opposé, paraît la prophétesse Anne, sous les dehors d'une religieuse contemporaine de Jean de Fiesole... Ce tableau est exclusivement mystique. Tout fait silence autour des six figures qui le remplissent. Aucun accessoire, pas même les lignes de la plus sobre architecture, ne trouble le recueillement de ces esprits bienheureux. Beato Angelico est là dans la sphère d'enthousiasme religieux qui lui est propre. Cette fresque, même après la fresque de Giotto, laissera dans notre souvenir une ineffaçable impression.

Andrea Mantegna est loin du mysticisme religieux de Fra Giovanni. Les figures qu'il nous montre sont dignes assurément d'admiration, mais elles ne nous conduisent point « en esprit[3] » dans le temple. — La Vierge, au musée de Berlin, présente à Siméon l'En-

1. *Virginem appello Sacerdotem pariter et Altare.*
2. Luc, II, 24.
3. *Ibid.*, II, 27.

fant Jésus tout enveloppé de langes étroitement serrés[1]. St Joseph paraît au fond du tableau, et deux autres figures sont placées de chaque côté. La Vierge est jeune, belle, élégante même. Andrea, contrairement à ses habitudes, s'est exclusivement inspiré de la nature et a presque oublié l'antiquité. On pourrait même lui reprocher, ici par exception, d'avoir été trop esclave de son modèle et de nous montrer une Vierge trop vivante de la vie réelle. L'Enfant, dans les bras de sa Mère, sourit et semble parler. L'idée est heureuse, mais elle manque de charme dans l'expression. Le St Siméon, avec sa longue barbe blanche, est un remarquable vieillard. Quant au St Joseph, vu de face, il nous offre un des types les plus saisissants et les plus beaux que l'art ait réalisés en reproduisant l'époux de Marie... Le sujet est d'ailleurs peu clairement indiqué, et l'on pourrait tout aussi bien y voir les préliminaires d'une Circoncision qu'une Présentation au temple. Ces figures, prises et coupées à mi-corps dans un cadre de marbre, ont une signification religieuse difficile à saisir. Vainement on cherche

1. N° 29 du catalogue officiel du Dr Waagen. Cette peinture est exécutée *a tempera* sur toile. — D'après le savant annotateur de Vasari, ce tableau serait celui dont parle l'Anonyme de Morelli (p. 17) comme ayant été dans la Casa Bembo. Les Gradenigo, héritiers de Bembo, le conservèrent à Padoue jusqu'en 1803. A partir de cette époque, on perd la trace de cette peinture, jusqu'au jour où on la retrouve au musée de Berlin. Le Brondalese a laissé des notes manuscrites dans lesquelles il la décrit. (Vasari, t. V, p. 190, note 1.)

le ravissement de Siméon, et vainement aussi les douloureuses appréhensions de Marie. Comment enfin attribuer aucun des caractères d'Anne la prophétesse à la femme que Mantegna a introduite dans son tableau? — Mantegna a peint encore une Circoncision sur un des côtés du triptyque de la Tribune de Florence. La Vierge, vêtue d'un voile blanc, d'une robe rouge et d'un manteau bleu dont les plis sont rehaussés par des lumières d'or, présente son Fils à Siméon. L'Enfant, tout nu, se porte vers sa Mère et ne la veut point quitter; il se prend de ses deux mains à son manteau, en levant vers elle sa tête et ses yeux brillants d'amour. La Vierge, grave, amaigrie, presque ascétique, penche sa tête vers son Fils et approche du front de l'Enfant ses lèvres tremblantes d'une émotion divine. Derrière Marie, sont deux femmes admirablement drapées : l'une est âgée, l'autre est jeune; un enfant les accompagne [1]. Du côté opposé, un adolescent présente un plat d'or au grand prêtre. Puis vient St Joseph, qui tient un panier rempli de colombes. Les plus riches arabesques couvrent les pilastres et les portes du temple. Tout est calme, recueilli, solennel dans cette peinture, dont les moindres parties sont traitées avec le plus grand soin. — Enfin une miniature célèbre, attribuée à Mantegna et conservée dans la bibliothèque des rois de Sardaigne, nous re-

1. Cet enfant met un doigt dans sa bouche. Singulier mélange de grandeur et de trivialité.

porte aussi vers la Circoncision. C'est une composition riche et intéressante, qui ne comprend pas moins de quatorze figures [1]. Au centre, s'élève un arc triomphal, d'architecture composite, dans le goût de la Renaissance[2]. Sous cet arc sont quatre personnages, parmi lesquels on reconnaît S[t] Joseph qui présente l'enfant Jésus au grand prêtre. Devant l'autel est un petit ange, portant une coupe d'or, qu'il élève pour recevoir les prémices du sang rédempteur. A gauche paraît la Vierge, dans la tenue de la *Mater dolorosa :* elle est assistée de deux femmes et du vieillard Siméon. A droite, la prophétesse Anne est également accompagnée de deux femmes et d'un petit enfant. Ce dernier groupe trahit particulièrement le goût de l'antiquité... L'esprit et le style de Mantegna se retrouvent dans cette miniature; cependant il est permis de douter qu'Andrea en soit vraiment l'auteur. Les plis, un peu secs, sont en parfait accord avec les mouvements; mais la couleur a une vigueur qu'on ne connaît pas au maître mantouan. La préoccupation des marbres antiques existe dans maintes parties de cette œuvre, mais avec une interprétation moins libre et moins juste que chez Andrea. Les figures ont en outre un aspect un peu lourd. Mantegna dessine avec plus d'élégance, et s'il pèche quelquefois, c'est par l'excès contraire; ses personnages sont plutôt trop longs que

1. Rosini, pl. LXXIV.

2. Des bas-reliefs dorés, placés dans des lunettes, représentent le Sacrifice d'Abraham et Moïse avec les tables de la loi.

trop courts. Il n'y a pas jusqu'aux détails de l'architecture, qui n'aient ici une apparence massive et qui ne nous éloignent d'Andrea. Enfin il est difficile d'admettre que Mantegna, avec son mâle et robuste génie, se soit prêté à toutes les recherches et à toutes les minuties d'un semblable travail. On sait d'ailleurs qu'il répugnait aux délicatesses de la miniature ; et le marquis Frédéric Gonzague, dans une lettre qu'il adresse de Mantoue, le 20 juin 1480, à la duchesse de Milan, affirme que Mantegna n'aimait pas à peindre de petites figures : *Il Mantegna non amava far opera di miniatore, perchè lui non è assueto pingere figure piccole*[1]... Quoi qu'il en soit, cette œuvre méritait d'être mentionnée.

Jean Bellin, moins érudit que Mantegna, semble plus ému au récit de S[t] Luc. Son tableau de la Circoncision, dans l'église San-Zaccaria à Venise, est une bonne et sérieuse peinture[2]. Comme dans le tableau de Mantegne au musée de Berlin, tous les personnages sont vus à mi-corps. La Vierge, austère et triste, a bien le sentiment de sa maternité divine. Elle porte encore son Fils dans ses bras, et, l'offrant à Dieu, elle le voit soumis aux contradictions jusqu'à la mort. Voilà l'idée qui est simplement et clairement exprimée dans la peinture de Jean Bellin... Cependant, quand on relit à Venise la narration de S[t] Luc, le tableau de

1. Le peintre Giuseppe Bossi conservait l'autographe de cette lettre.

2. Ce tableau se trouve sur un autel, au fond de l'église.

San-Zaccaria s'efface devant la peinture de Carpaccio[1].

Carpaccio a placé sa Présentation au temple sous la demi-coupole d'une chapelle qui n'est pas sans analogie avec les fonts baptismaux de nos églises. La Vierge arrive, portant le Christ dans ses bras. Elle est suivie de deux saintes femmes [2], dont l'une tient les tourterelles destinées au sacrifice [3]. En face de Marie se présente le vieillard Siméon, vêtu d'une chape et suivi de deux personnages drapés dans des robes de cardinaux[4]. Sur les marches qui conduisent à la chapelle sont assis trois anges, jouant du luth, du théorbe et de la viole... La Vierge est belle, mais elle manque de jeunesse : son visage est trop plein, et sous ses traits austères on voudrait moins d'impassibilité. Vainement on cherche ici la grande émotion que Giotto et Fra Angelico ont montrée dans Marie quand elle offre son Fils à Dieu... L'Enfant, que la Vierge retient encore, se tourne vers Siméon et le regarde avec une affection touchante... Les deux femmes qui suivent la Vierge étant jeunes, ni l'une ni l'autre ne peuvent faire songer à la prophétesse Anne; l'une d'elles surtout [5] est d'une re-

1. Cette peinture, détachée de l'autel de la Madone dans l'église San-Job-in-Canareio, a été transportée dans la galerie de l'Académie des beaux-arts.

2. Leurs têtes sont nimbées.

3. Ces tourterelles sont placées dans une corbeille.

4. Ces deux figures sont également nimbées.

5. Celle qui porte la main à sa poitrine et dont le visage est vu de trois quarts. L'autre, qui tient « les petits de colombe, » est vue de profil.

marquable beauté et d'une grande puissance d'expression religieuse, c'est vraiment une sainte... Siméon, les mains croisées sur la poitrine, se donne tout à Dieu : il désire Jésus-Christ avec respect, avec ardeur; le geste et le mouvement de cette figure sont excellents[1]... Les deux autres personnages sont certainement des portraits. Vasari reconnaît en eux des cardinaux, *vestiti da Cardinali*[2]; on pourrait y voir avec autant de raison des sénateurs vénitiens... Quant aux anges qui accompagnent cette scène du son de leurs instruments, il est difficile d'imaginer quelque chose de plus délicieux. Comme celui du milieu est attentif aux accents de son luth! Avec quelle naïveté les deux autres penchent la tête en sens inverse et cherchent en haut leurs inspirations! Quoi de plus suave que ces jeunes têtes, encadrées de longs cheveux dénoués sur les épaules, et que ces chastes corps, perdus dans les plis flottants de leurs longues tuniques aux couleurs changeantes? Ces trois figures chantent et prient à ravir. La Renaissance, que notre scepticisme s'efforce de voir à son image, a aimé passionnément les anges. Elle les a conviés à toutes ses fêtes, et leurs innombrables légions font partie de ses œuvres les plus célèbres. Elle les rêvait si beaux et les évoquait avec tant de persistance, que son rêve est devenu une

1. La chape de Siméon est richement brodée; la bordure est décorée en outre de petits personnages traités avec le plus grand soin.

2. Vasari, t. VI, p. 97.

réalité, et qu'à son tour cette réalité nous fait rêver. Ces divins concerts trouvent en nous des échos attendris; ils éveillent pour l'avenir le sentiment de l'éternité, et le réveillent aussi dans le passé. L'âme espère et se souvient : portée par ces ondes harmonieuses, elle remonte sans effort à sa céleste origine, et reconnaît en même temps les voix amies qui l'ont antérieurement bercée de leurs chants bienheureux... Les anges de Carpaccio sont assurément ce qu'il y a de plus religieux dans son tableau. Les personnages principaux accordent trop à l'élément pittoresque et pas assez à l'Évangile; pour être parfaitement chrétiens, ils sont trop étroitement circonscrits dans un cercle local et exclusivement vénitien[1].

Francia, dont l'esprit flotte si souvent indécis entre Venise et Pérouse, a laissé aussi à Cesena une Présentation au temple. La Vierge présente le Christ à Siméon. Près de Marie paraissent Joseph et Anne la prophétesse, tandis que près de Siméon est un moine de l'ordre de Saint-Jean. Vasari nous apprend, en effet, que Francesco Raibolini avait exécuté cette peinture pour l'église des Moines-Noirs de Saint-Jean : *A Cesena face un'altra tavola, pure per la chiesa di questi monaci* (*Monaci Neri di San Giovanni*), *e vi di-*

1. Ce tableau est le chef-d'œuvre de Carpaccio. La couleur en est de tous points admirable. On y lit : VICTOR. CARPATHIVS. M. D. X. Il est donc contemporain des plus belles œuvres du Sanzio, et déjà de sept ans postérieur à la prédelle sur laquelle nous verrons la Présentation au temple.

pinse la Presentagione[1] *di Cristo, colorita vagamente.* La couleur est charmante, en effet, mais la conception est loin d'être irréprochable. La Vierge, qui offre son Fils et le tient encore de ses deux mains, est fort agréable, mais d'une expression molle et indécise. Le mouvement de cette figure n'est pas non plus assez nettement accusé, on le devine plutôt qu'on ne le voit. Où est la sainte douleur que nous avons tant admirée dans l'église de l'Arena? Où est la jeunesse surnaturelle qui nous a tant ravis au couvent de Saint-Marc? Le S[t] Siméon de Francia est plus loin encore de la grande idée de Giotto. C'est, si l'on veut, un beau vieillard; mais Dieu n'a jamais approché de ses lèvres le charbon ardent dont il purifie les prophètes. Il tend honnêtement les mains pour prendre le Christ; mais où est l'impulsion divine, où est le saint tremblement de l'âme qui va recevoir Dieu? Ses traits rappellent certains traits analogues de l'école de Pérugin : c'est la même physionomie douce et un peu effacée. Son costume fait songer au tableau de Carpaccio. Nous avons vu, il n'y a qu'un instant, la chape richement ornée qui couvre encore ici Siméon transformé en pontife, et, sur la bordure de ce vêtement sacerdotal, nous reconnaissons les mêmes petites figures précieusement

1. Vasari (t. VI, p. 8) dit la *Circoncisione* et non la *Presentagione*. Il se trompe, et prouve combien les peintres confondaient souvent la Circoncision et la Présentation au temple. Ce tableau est actuellement dans le palais public de la ville de Cesena. On en voit une gravure dans l'ouvrage de Rosini, pl. LXXIX.

peintes. Le S[t] Joseph de Cesena ne nous laissera pas non plus une impression bien durable[1]. Quant à la prophétesse Anne, c'est une religieuse dont le visage, autant que l'habit, appartient au xv[e] siècle. Reste l'enfant Jésus, qui est véritablement admirable et qui suffit pour assurer à cette peinture un rang honorable parmi les œuvres de la Renaissance. Les bras tendus vers Siméon, le jeune Christ tourne sa tête vers la Vierge et la regarde avec une compassion pleine de tendresse. Ce regard divin a pour commentaire le petit bas-relief dans lequel Francia a rappelé sur l'autel le Sacrifice d'Abraham, en figure du sacrifice de la Croix[2].

Ambrogio Borgognone a moins de charme extérieur que Francia, mais il est plus près de la vérité religieuse. Regardons, au musée du Louvre, une Présentation de ce maître. Siméon porte l'Enfant, précieusement posé sur un linge blanc brodé d'or. En regard du saint vieillard, la Vierge tend les bras vers son

1. Il porte les « deux petits de colombe » exigés par la loi.

2. Ce petit bas-relief est sculpté sur le devant de l'autel. On lit, sur la base de ce même autel : FRANCIA. AVRIFEX. BON. F.—V. aussi, à la pinacothèque de Bologne, une Circoncision peinte par Francia, — Lorenzo Costa, qu'il est bon de nommer à côté de Francia, a laissé également une Présentation au temple. Ce tableau, d'un coloris remarquable, se voit au musée de Berlin (n° 114 du catalogue officiel). La peinture de Lorenzo Costa n'a rien d'ailleurs à nous apprendre. — Un autre tableau, représentant la Circoncision et appartenant à l'école de Ferrare, se trouve également au musée de Berlin sous le n° 119.

Fils. Derrière Marie, Joseph tient les deux tourterelles. Puis vient la prophétesse Anne. Deux autres figures, placées du côté opposé[1], complètent ce tableau, qui a pour fond les lambris dorés du temple. Tous ces personnages sont simples et recueillis, mais on voudrait voir moins d'immobilité sous ce recueillement et plus de passion sous cette simplicité. L'émotion du peintre, quoique sincère, manque trop de vivacité pour devenir contagieuse[2].

La flamme divine qui, sans être éteinte dans le tableau de Borgognone, semblait couverte de cendres, se ranime avec une singulière vivacité dans la Présentation au temple de Fra Bartolommeo. *Nel noviziato di San Marco, nella cappella, una tavola della Purificazione, molto vaga e con disegno condusse a buon fine*[3]... Siméon, vêtu du costume sacerdotal, occupe le centre de la composition. Il tient dans ses bras l'enfant Jésus, qui se tourne et se penche vers le spectateur pour le bénir et le regarder avec amour. La Vierge est à droite, tendant les mains vers son Fils qu'elle vient de consacrer à Dieu. A gauche est S[t] Joseph. Près de lui sont deux saintes

1. Derrière Siméon. Une de ces figures est un vieillard, l'autre est un adolescent. Tous les personnages de ce tableau sont coupés par le cadre à la hauteur des jambes.

2. La couleur de ce tableau est triste et froide.

3. Vasari, t. VII, p. 169. — En 1781, ce tableau fut acheté par le grand-duc Léopold aux frères de Saint-Marc, et peu de temps après cédé à l'empereur d'Autriche Joseph II. Il fut dès lors placé dans la galerie du Belvédère à Vienne.

femmes, vêtues de l'habit religieux : la première est agenouillée, les mains croisées sur la poitrine; la seconde est debout et s'incline avec dévotion vers le Verbe. Aucune de ces figures ne s'élève à une grande hauteur morale, et cependant l'ensemble du tableau garde l'empreinte d'une véritable émotion. On cède sans effort à l'entraînement de la forme et surtout au charme de la couleur, parce qu'ils ne nous égarent pas en dehors du sanctuaire. Les têtes, sans grande profondeur d'expression, sont belles d'une beauté saine et honnête, et les draperies dénotent une unité d'intention vraiment religieuse. On se sent attiré par la bénédiction du Sauveur. La pourpre de Siméon donne une rare valeur aux chairs roses et fraîches de l'Enfant. Le manteau bleu de Marie produit une belle opposition avec le vêtement jaune de Joseph; et les robes noire et cramoisie des deux religieuses complètent cet accord éclatant et parfait, où rien ne blesse et où tout éblouit. Cette peinture marque presque la fin de la vie du maître; elle porte la date de 1516, et le Frate mourut le six octobre de l'année suivante (1517)[1]. Lui aussi il avait cherché le règne de Dieu sur la terre, et, moins heureux que Siméon, il ne l'avait pas trouvé. Un moment, il est vrai, il avait cru posséder « l'espérance du monde[2], » et cette espérance s'était

1 Le Frate ne peignit plus, après sa Présentation au temple, que le tableau de l'hôpital de Santa-Maria-Maddalena.

2. Avec Savonarole, dont il avait été le disciple et l'ami.

aussitôt brisée. Maintenant il pouvait mourir, car ses yeux n'avaient plus rien à voir sur la terre... C'est peut-être avec le pressentiment d'une mort prochaine que, s'adressant à ses frères en religion, il a écrit au bas de son tableau : ORATE PRO PICTORE OLIM SACELLI HVIVS NOVITIO.

La Présentation au temple nous ramène encore à Saronno, où nous ont attirés déjà le *Sposalizio* et l'Adoration des mages[1]. Luini, dans cette église consacrée à la Madone, est un admirable décorateur. Ne cherchons pas, derrière ces brillantes improvisations, la vérité du fait évangélique; faisons taire les graves préoccupations, et abandonnons-nous sans arrière-pensée au bonheur de voir des formes heureuses revêtues de ravissantes couleurs. Siméon est un beau vieillard, qui tient dans ses bras un charmant *Bambino;* n'en demandons pas davantage. Près de lui est un adulte qui porte la mitre du pontife et qui est bien le plus joli page que la Renaissance ait rêvé. La Vierge a complétement oublié la grande tristesse qui lui brise le cœur. Mais quelle grâce dans les deux jeunes filles qui la suivent! On n'a jamais rencontré de plus aimables figures. Ne soyons pas plus exigeants pour le St Joseph,... ou plutôt oublions que c'est lui qu'il faut chercher ici, et regardons le beau portrait qui le remplace. Admirons également le groupe des femmes qui l'accompagne, et félicitons le peintre qui, vivant au

1. V. p. 14 et p. 61.

milieu de modèles aussi séduisants, a su nous en transmettre l'image avec tant de vérité. On lit sur cette fresque la date de 1525[1]; Raphaël était mort déjà depuis cinq ans, et la Renaissance était en train de jeter ses derniers feux... Le fond du tableau est traité avec la même indépendance, mais aussi avec la même sûreté de goût. L'architecture du XVIe siècle s'y montre triomphante et avec ses inventions les plus pittoresques. Dans le temple, des bas-reliefs de marbre montrent la Naissance d'Ève et Moïse tenant les tables de la loi. A travers l'arc triomphal qui forme l'entrée de l'édifice, apparaît la campagne avec l'épisode de la Fuite en Égypte. Enfin à l'horizon se dresse la *Chiesa della Madonna* (l'église de la Madone à Saronno), où se sont conservées avec tant de fraîcheur les fresques de Luini. Pour ne pas troubler le plaisir qu'on éprouve en présence de pareilles peintures, il faut malheureusement presque oublier l'Évangile qui les a inspirées.

La fresque d'Antonio Razzi, dans l'oratoire de San-Bernardino à Sienne, nous en éloigne davantage encore. Sodome est bien moins un peintre chrétien que Luini. Inégal, inconstant, incomplet, il n'est même jamais fidèle à sa manière de comprendre et d'interpréter la nature. Le groupe des six femmes qui occupe la partie gauche de sa fresque renferme de réelles beautés. Mais ces créatures aux formes puis-

1. Un cartel, attaché à l'un des pilastres, porte : BERNARDIN^S. LOVINVS. PINXIT. MDXXV.

santes, nous les avons vues presque identiques en plein monde profane, dans la fresque d'Alexandre et Roxane à la Farnésine[1]. Que viennent-elles donc faire ici, sinon détourner l'attention, et tâcher de faire oublier l'esprit du tableau ? Tout cela, cependant, appartient toujours aux belles époques de l'art, et en garde les remarquables caractères.

Rappelons enfin : au Louvre, la Circoncision de Bartolommeo Ramenghi[2]; à Messine, la Présentation au temple de Girolamo Alibrandi[3]. — La Circoncision de Bagnacavallo se tient assez près encore des bons modèles, mais elle exagère les qualités de l'école et elle en fait déjà presque des défauts. La confusion succède à l'ordre. Tout s'agite dans la foule qui encombre les parvis du temple. Plus de silence, plus de recueillement; du bruit partout. Comment trouver Jésus au milieu de ce tumulte ? Comment surtout reconnaître Marie dans la froide figure qui soutient ici l'Enfant. Et ces belles jeunes femmes qui s'avancent, l'une élevant de ses deux mains une corbeille remplie de colombes, l'autre vêtue de la tunique grecque, les bras nus et la gorge arrondie, relevant sa robe comme une danseuse

1. *Raphaël et l'Antiquité,* t. II, p. 129.

2. Bartolommeo Ramenghi (dit *il Bagnacavallo,* du nom du bourg où il naquit en 1484) mourut à Bologne en 1542. Il travailla tour à tour sous la direction de Francia et de Raphaël.

3. Girolamo Alibrandi de Messine (1470-1524). Après avoir étudié les ouvrages d'Antonello, il vint à Milan et se plaça sous la direction de Léonard.

antique, ne semblent-elles pas détachées d'un vase bachique, et n'appartiennent-elles pas au cycle de Bacchus plutôt qu'à la suite de la Vierge? Tous les grands exemples sont détournés et faussés dans leur application, sinon tout à fait oubliés. Le tapage succède à l'harmonie; l'art n'est plus retenu que par des attaches matérielles sur la pente d'une irrémédiable décadence[1]. — Quant au tableau de Girolamo Alibrandi, la date de 1519 le rattache encore à l'époque qui nous occupe; mais, outre que la pensée religieuse est noyée au milieu de complications inutiles, les beautés de style qui nous captivaient encore il n'y a qu'un instant sont en train de disparaître d'une manière irrévocable[2].

Ainsi, plus nous avançons, plus nous nous éloignons des formes simples, vraies, chrétiennes qui, depuis Giotto dès le commencement du XIVe siècle et depuis Beato Angelico dans la première partie du XVe, avaient fait la force de la Renaissance. Nous sommes allés jusqu'à l'extrême limite et même un peu au delà. Remontons maintenant de quelques années, arrêtons-nous à la date de 1503 et regardons la Pré-

1. On regarde comme le portrait de Bartolommeo Ramenghi le personnage qui, vu de profil, est placé à droite du spectateur près de la bordure du tableau.

2. La Présentation au temple d'Alibrandi porte la date de 1519 écrite sur une des colonnes du temple. Sur le pavement de l'édifice, on voit un morceau de papier sur lequel on lit : JESVS YERONIMVS DE MESSANIS FACIEBAT. (V. Rosini, suppl. I, pl. CCXVI.)

sentation de la prédelle du Vatican. Avec Raphaël, nous allons rentrer au temple dans l'esprit de l'Évangile.

III.

En esquissant l'histoire de quelques-uns des principaux tableaux inspirés à la Renaissance par la narration de St Luc, nous n'avons mentionné ni la Présentation au temple ni la Circoncision que Pérugin a introduites dans les prédelles de deux de ses ouvrages les plus importants; nous avons préféré ne rappeler ces peintures qu'au moment de parler du tableau de Raphaël...La Présentation au temple de Pietro Vannucci sert de commentaire au tableau d'autel représentant la Vierge glorieuse, dans l'église de Santa-Maria-Nuova, à Fano[1]. La Circoncision accompagne, ou plutôt accompagnait le double tableau de la Naissance et du Baptême du Christ, dans l'église Saint-Augustin à Pérouse[2]. Ces deux compositions ayant

1. Au bas du trône de Marie, on lit : DVRANTES PHAN. AD INTEMERATE VIRGINIS LAVDEM TERCENTVM AVREIS ATQV. HVIVS TEMPLI BONOR. CENTVM SVPERADDITIS HANC SOLERTI CVRA FIERI DEMANDAVIT MATEO DE MARTINOTIIS FIDEICOMISSARIO PROCVRANTE MCCCC 97. PETRVS PERVSINVS PINXIT. — La prédelle de ce tableau comprend cinq sujets différents, tirés de l'histoire de la Vierge : la Naissance de la Vierge, l'Annonciation, le Mariage de la Vierge, la Présentation au temple et l'Assomption.

2. Ce double tableau a été séparé en 1683, de sorte que main-

été exécutées, l'une en 1497, l'autre en 1502, il est probable qu'elles ont servi de modèle au Sanzio. Or, bien que Raphaël soit encore, en 1503, l'élève de Pérugin, on peut se convaincre en regardant tour à tour les prédelles de Fano et de Pérouse et la prédelle du Vatican, avec quelle netteté il dégage son accent personnel, avec quelle harmonie sa voix s'élève au-dessus de la voix de son maître et de toutes les voix qui chantent à l'unisson dans l'école de Pietro Vannucci. Il est instructif aussi de comparer les moyens tour à tour employés par Pérugin et par Raphaël. Pérugin considère la prédelle comme un simple accompagnement, et pour ce genre de travail les à-peu-près lui suffisent. Ses conceptions sont pauvres et répètent, en les amoindrissant, d'autres tableaux déjà connus; l'exécution est lâchée, sommaire, trop souvent incorrecte. Raphaël pense, au contraire, que la prédelle, en complétant l'œuvre principale, lui doit prêter un charme spécial et une expression particulière. Il songe surtout que ces petits tableaux, se trouvant à la portée du specta-

tenant la Naissance et le Baptême du Christ forment deux tableaux séparés sur deux des autels latéraux de l'église Saint-Augustin. — Quant à la prédelle, elle avait été transportée dans la sacristie de cette église. Elle comprend l'Adoration des mages, la Circoncision, la Cène et la Prédication de S[t] Jean-Baptiste. Ces peintures furent exécutées en 1502, comme l'affirme Mariotti, après avoir compulsé les registres des moines de Saint-Augustin. Ces différents tableaux sont maintenant dans la galerie de l'Académie des beaux-arts à Pérouse.

teur, seront regardés de très-près; il sait que le prêtre, au moment du sacrifice, aura constamment le regard fixé sur eux et qu'il les interrogera, non-seulement de ses yeux, mais aussi de son âme. Dès lors il s'y complaît, les soigne, y met tout ce que son génie lui inspire de plus intime et de plus persuasif...

Le tableau de Raphaël est symétrique; en cela il obéit rigoureusement aux lois de l'école. Deux rangées parallèles de colonnes ioniques soutiennent la voûte du temple et forment une nef centrale, au milieu de laquelle se dresse une table de marbre servant d'autel[1]. Autour de cette table sont réunis la Vierge, l'enfant Jésus, St Joseph, Siméon faisant l'office de grand prêtre. Deux groupes d'hommes et de femmes occupent, à gauche et à droite, les bas côtés de l'édifice[2]. Chacun de ces bas côtés communique avec un cloître, qui prend jour et s'ouvre sur la campagne. Cette disposition très-simple permet, pour ainsi dire, à la nature l'entrée du sanctuaire; elle donne libre passage à l'air et à la lumière, qui communiquent aux onze personnages réunis dans cette composition une vie heureuse et saine.

Siméon, revêtu des habits sacerdotaux, forme le

1. Cette table est portée sur une urne, dont la large panse est décorée de têtes de chérubins. La forme de ce petit monument est élégante autant que simple.

2. Les hommes sont au nombre de quatre, les femmes au nombre de trois.

centre du tableau. Sans doute son costume[1] le rapproche davantage d'un prêtre chrétien que d'un ministre de l'ancienne loi, mais il y a dans sa physionomie quelque chose de judaïque qui le ramène à la vérité du fait évangélique. Ce vieillard fait pressentir le grand prêtre du *Sposalizio*[2]; il est de la même race et de la même famille. Ce qui le rend surtout admirable, c'est le ravissement qu'il éprouve en présence de Jésus. Il a vu le « Christ du Seigneur[3], » il l'entoure de ses bras et ne peut en détacher son cœur. Dieu lui a ouvert les yeux de l'esprit, et, dans cet enfant où rien ne paraît d'extraordinaire, il voit « la consolation d'Israël[4]. »

Près de Siméon se tient la Vierge. Elle est entrée au temple pour y faire l'offrande de son Fils, et elle s'offre elle-même comme une pure victime. Elle est venue aussi, elle qui a « moins besoin d'être purifiée que les rayons du soleil[5], » pour obéir, comme les femmes pécheresses, à la loi de la purification. Elle est vierge, Dieu la connaît et cela lui suffit. Reprenant des mains de Siméon l'enfant Jésus, elle penche doucement la tête vers lui, et le couvre d'un regard plein

1. Siméon se tient derrière la table de marbre et fait face au spectateur. Il est coiffé d'une mitre, et porte pour vêtements l'aube et la chape.

2. V. p. 29 du présent volume.

3. Luc, II, 26.

4. *Ibid.*, II, 25.

5. Bossuet, *Sermon pour la Purification*, t. XV, p. 396, éd. de Versailles.

d'amour et d'humilité. Elle sait que, du commencement à la fin, Dieu l'a unie au Christ pour la rédemption du monde, et qu'elle ne cessera d'être la compagne des contradictions et des douleurs de son Fils; elle le sait, et son âme étonnée, confuse, interdite, demeure silencieuse en présence de Jésus; son admiration se tourne en amour, « et sentant qu'elle ne peut pas aimer assez, elle se perd dans les immenses grandeurs de Dieu, comme dans un abîme qui n'a point de fond, et comme une goutte d'eau dans l'Océan[1]. » Telle nous l'avons vue naguère donnant son consentement à l'incarnation du Verbe, telle nous la retrouvons ici. C'est la même Vierge aimante et parfaitement satisfaite dans sa soumission à la volonté de Dieu, aussi recueillie, aussi résignée devant les prédictions de Siméon que devant la parole de l'ange. Le voile de tristesse qui couvre ses traits n'enlève rien à leur limpidité[2]. On reconnaît toujours l'idéal entrevu dans le *Rêve du Chevalier*. On retrouve cette beauté pure, si touchante déjà dans l'Annonciation et dans l'Adoration des mages[3], et à laquelle Raphaël allait

1. Bossuet, *Élévations*, XVIII[e] semaine, XI[e] élév.

2. Le visage est vu de trois quarts à gauche. Les cheveux sont arrangés en bandeaux, comme dans les deux autres tableaux de la prédelle; seulement une draperie enveloppe ici une partie de la chevelure et vient se nouer sur le sommet de la tête. Le costume est d'ailleurs identique. La robe rouge est taillée de la même manière, et le manteau bleu est jeté sur l'épaule gauche.

3. L'Annonciation et l'Adoration des mages font partie, nous

donner bientôt un nouveau trait de perfection dans le *Sposalizio* [1].

L'enfant Jésus est charmant d'intention, et cette intention est rendue avec un rare bonheur. Il revient avec tendresse, avec entraînement vers la Vierge, qu'il a quittée un instant pour se livrer à Siméon Il met la main droite sur son cœur, tend la gauche vers sa Mère, lève vers elle la tête et les yeux, et semble lui demander pardon des douleurs dont il lui apporte déjà le pressentiment. Il a voulu partager nos infirmités pour nous donner part à sa gloire : Dieu s'est fait homme pour que l'homme soit fait Dieu.

S[t] Joseph est en face de la Vierge, de l'autre côté de Siméon. La main gauche appuyée sur la table du sacrifice, il s'abandonne à la contemplation de Jésus [2]. Cette figure porte l'empreinte d'une grande émotion, on y voit l'âme aimante et profondément attentive de l'époux de Marie. « Il y a dans l'admiration, dit Bossuet, une ignorance soumise, qui, contente de ce qu'on lui montre des grandeurs de Dieu, ne demande pas d'en savoir davantage, et, perdue dans l'incompréhensibilité des mystères, les regarde avec un saisissement intérieur, également disposé à voir et à ne

l'avons vu, de la prédelle à laquelle appartient la Présentation au Temple. (V. p. 54 et p. 179 du présent volume.)

1. Le *Sposalizio* n'a été peint qu'en 1504. (V. p. 3 du présent volume.)

2. Il est vêtu de chausses rouges, d'une tunique jaune, et d'un manteau noir avec un large collet rose.

voir pas ; à voir plus ou moins, selon qu'il plaira à Dieu. Cette admiration est un amour. Le premier effet de l'amour, c'est de faire admirer ce qu'on aime, le faire toujours regarder avec complaisance, y rappeler les yeux, ne vouloir point le perdre de vue... » Nulle part on ne comprend mieux cet enseignement que devant le tableau de Raphaël. Siméon, Marie et Joseph regardent le Christ, l'admirent et l'aiment de tout leur cœur.

Les compagnons de S[t] Joseph sont au nombre de quatre. Ces figures vivent encore dans la tranquille atmosphère des campagnes de Pérouse ; mais si elles reflètent les naïves images de l'école, une âme plus aimante et plus haute, l'âme de Raphaël, leur a communiqué sa flamme. Le plus jeune de ces hommes surtout, avec ses cheveux blonds et son doux regard, est un des rêves divins que le Sanzio seul a eu le privilége d'évoquer et de rendre sensibles. Les trois autres, variés d'attitudes, différents d'âge et d'expression, ont des traits communs, la bonté, la ferveur, la grâce, qui les unissent entre eux et qui les lient aussi à Jésus. Ils sont tous membres de la Sainte Famille. Tous portent, sous une apparence locale et sous une physionomie individuelle, un sentiment humain qui fait partie du trésor moral de l'humanité. C'est ainsi que l'art doit se montrer indépendant des influences secondaires, supérieur aux habitudes, aux circonstances accidentelles, à l'esprit public et aux mœurs, libre en un mot et maître souverain de ses voies. En matière d'esthétique, l'eth-

nographie ne compte que comme un renseignement.

Les trois femmes que Raphaël a placées de l'autre côté de son tableau confirment notre observation. Ce qui frappe surtout en elles, c'est le genre de beauté qui les pare et la similitude qu'elles présentent avec la Vierge dont elles sont les compagnes. — La première, vêtue d'une robe violette et d'un manteau vert, a les cheveux complétement enveloppés d'une draperie, que deux nœuds retiennent de chaque côté de la tête. — La seconde, vue de profil, a pour vêtements une robe rouge et un manteau jaune; ses cheveux sont arrangés en bandeaux, avec un voile flottant par derrière. Simple, fidèle et douce comme une chrétienne, elle a, dans la désinvolture, quelque chose de la grandeur des conceptions antiques. En 1503, Raphaël avait déjà vu quelques statues et nombre de bas-reliefs grecs ou romains; il avait médité sur ces monuments, et il les faisait revivre en les rajeunissant, en les transformant et en les animant de l'esprit moderne [1]. Cette jeune femme aurait mérité, par sa beauté, de paraître dans les anciennes panathénées; mais sans rien répudier de sa dignité primitive, elle a pris un caractère de sainteté qui la rend digne de porter l'offrande par laquelle Marie va racheter Jésus [2]... « Rachetez-le,

1. C'est en 1503 que Raphaël voit à Sienne le groupe des Trois Grâces, et qu'il fait d'après ce marbre antique le dessin conservé à l'Académie des beaux-arts, à Venise. (V. *Raphaël et l'Antiquité,* t. I, p. 229.)

2. Les tourterelles étaient les victimes des indigents. L'Évangile,

pieuse mère; mais vous ne le garderez pas longtemps; vous le verrez revendre pour trente deniers, et livré au supplice de la croix [1]. » « Pour moi, dit Origène, j'estime ces colombes heureuses d'être offertes pour leur Sauveur; car le Christ a sauvé et les hommes et les animaux [2]. » — Quant à la dernière des suivantes de Marie, elle est entièrement vêtue de bleu. Éloignée du monde et de ses pensées, elle entre, sans s'émouvoir, dans les profondeurs de Dieu... Ainsi paraissent ces nobles créatures. Elles ont été les contemporaines du peintre, cela est vrai, mais elles sont surtout les sœurs de son âme; elles n'ont pas été seulement les compagnes de sa vie, elles sont le rêve de son cœur, et nous avons montré au début de cette étude de quelle manière Raphaël tout enfant rêvait déjà [3]. Nous le voyons maintenant et nous le verrons sans cesse poursuivre cet idéal jusqu'au fond de la réalité. Ses créations sont à la fois vivantes et immortelles, parce qu'il a rattaché à la vie les idées éternelles. Transformer la nature par le style; faire connaître l'âme et faire aimer en même temps les liens qui l'enchaînent; la montrer, non comme l'esclave du corps, mais comme son appui, son guide, son refuge, sa providence et sa force; tel est le but suprême vers lequel Raphaël a

en excluant l'agneau, a voulu marquer que le sacrifice de Jésus-Christ a été celui des pauvres.

1. Bossuet, *Élévations*, XVIIIe semaine, IIe élév.

2. Orig., *in Luc.* hom. XIV.

3. V. t. I, *le Rêve du Chevalier*, p. 514.

marché sans défaillance et qu'il a touché sans hésitation.

De l'examen général des œuvres les plus importantes inspirées à la Renaissance par la narration de St Luc et de l'étude particulière par laquelle nous venons de terminer, nous dégagerons trois impressions principales : d'abord celle que nous avons ressentie devant la fresque de l'Arena ; puis celle que nous a produite la fresque du couvent de Saint-Marc; celle enfin que nous a laissée le tableau de Raphaël. Sans doute nous n'avons point passé avec indifférence devant des maîtres tels que Mantegna, Jean Bellin, Carpaccio, Francia, le Frate, Luini, etc.; mais l'impression religieuse qu'ils nous ont laissée n'est pas de celles dont on garde à jamais le souvenir. Giotto montre le fait évangélique dans sa force et dans sa simplicité grandiose. Beato Angelico en comprend surtout l'idée mystique. Raphaël en dégage la divine harmonie. Ce sont là, à trois époques différentes, trois formes, trois expressions diverses de la même pensée. Le christianisme ne doit pas immobiliser l'art, et l'art purement hiératique n'est pas l'art chrétien. L'art chrétien est une des formes extérieures et changeantes du dogme, qui est immuable; c'est la manifestation variable d'un principe invariable, variable suivant le temps et le lieu, variable comme l'homme et la civilisation. Nulle interprétation d'une austérité plus sublime que celle qu'a donnée Giotto vers l'année 1335. Tout était-il dit ce-

pendant? Nullement, et voilà Fra Giovanni qui, plus de cent ans après, reprend le même enseignement, y apporte des éléments nouveaux de conviction, moins saisissants et moins majestueux, mais plus immatériels et plus dégagés des sens, parlant à l'âme un langage moins voisin de la lettre évangélique, mais en plus parfait accord avec l'esprit de Jésus-Christ. Arrivent enfin les premières années du XVIe siècle, et paraît Raphaël, qui résume les traditions antérieures et les transforme à son image. Il ne s'attache pas à faire vibrer isolément chacune des cordes qu'avaient si violemment tendues ses devanciers, il cherche à les accorder entre elles; il en monte quelques-unes, il détend certaines autres, et les touchant ensuite toutes ensemble, il emplit l'âme d'harmonie, de lumière et de grâce.

LE

PORTEMENT DE CROIX.

Jésus sort de l'enfance et la Vierge disparaît. L'obscurité, le silence, l'effacement de Marie dans l'Évangile sont un des grands problèmes du christianisme. Luther, en 1521, l'année qui suivit sa révolte, a expliqué avec éloquence la loi de cette obscurité : « Mère de Dieu est une prérogative si haute, si immense, qu'elle surpasse toute imagination. Nul honneur, nulle béatitude, ne sauraient approcher d'une élévation telle que d'être, dans l'universalité du genre humain, l'unique personne, supérieure à toutes, qui n'ait point d'égale dans cette prérogative d'avoir avec le Père céleste un fils commun... Donc, dans ce mot unique tout honneur est contenu pour Marie, et personne ne pourrait publier à sa louange des choses plus magnifiques, eût-il autant de langues qu'il y a de fleurs et de brins d'herbe sur la terre, d'étoiles dans le ciel et de grains de sable dans la mer[1]. » Ainsi

1. *Martini Lutheri sup. Magnificat, seu Divæ Virginis Mariæ*

dans ce mot, Mère de Dieu, les saintes Lettres ont épuisé tout ce qu'il y avait à dire en l'honneur de la Vierge. Après cela, il n'y a plus de possible que le silence. Quelle parole Marie pouvait-elle dire après avoir enfanté la Parole même[1]? Dès que Jésus paraît, la Vierge se cache; dès qu'il parle elle se tait, elle se tait pour que tous l'écoutent[2]. Désormais ce sera Jésus lui-même qui se chargera de la gloire de sa Mère, car en démontrant qu'il est Fils de Dieu, il proclamera en même temps qu'elle est Mère de Dieu... Il y a plus. Aussitôt que Jésus commence sa mission évangélique, il se détourne de la Vierge et ne la regarde même plus : « Qu'y a-t-il de commun entre vous et moi[3]? » Le Sauveur, en effet, n'a point à s'occuper de la Vierge, qui est la pureté même; il la délaisse, et c'est le plus beau témoignage qu'il lui rende. Reine des anges, elle avait reçu à l'avance le bénéfice de la rédemption, et n'avait plus à y prendre part qu'en ajoutant sa propre Passion à la Passion de son Fils.

Bien que la maternité de la Vierge demeure active pendant toute la vie privée de Jésus, Raphaël ne s'est point arrêté parmi les docteurs, au milieu desquels Marie vient chercher son Fils, et il ne s'est pas oc-

canticum commentarii. Tomus quintus omnium operum, p. 85, recto. Witebergæ, 1554.

1. *Maria est miraculorum compendium et summum ipsa miraculum.* Saint Thomas d'Aquin.

2. *Ut omnes Christo intenderent.*

3. Jean, II, 4.

cupé davantage des Noces de Cana, où le Christ dédie à la Vierge son premier miracle. Après avoir suivi pas à pas Marie et Jésus dans les premières gloires et dans les premières vicissitudes de la vie évangélique, il passe sans transition aux moments suprêmes où le Sauveur associe sa Mère aux douleurs de son agonie. Jusqu'ici, nous avons vu Marie dans ses prérogatives de mère et de vierge; nous allons la retrouver, après trente années de silence et d'obscurité, s'immolant avec le Christ pour le salut du monde. Mais plutôt que de l'élever avec Jésus jusqu'au sommet du Golgotha, Raphaël préfère la suivre sur la voie douloureuse, et la regarder succombant comme son Fils sous le poids de la croix.

I.

Dans le chemin du Calvaire, les trois Évangiles synoptiques donnent la même valeur, sinon le même développement, à l'intervention de Simon le Cyrénéen. Le quatrième Évangile est le seul qui n'en parle pas. Dans St Jean, tout le Portement de croix est contenu dans ces mots :

« ...Ils prirent Jésus et l'emmenèrent.

« Et, portant sa croix, il marcha vers le lieu appelé Calvaire, en hébreu Golgotha[1]. »

1. Jean, XIX, 16 et 17.

St Matthieu est déjà plus explicite :

« En s'en allant, ils rencontrèrent un Cyrénéen nommé Simon : ils le forcèrent à porter la croix de Jésus [1]. »

St Marc, tout aussi affirmatif, n'est guère moins laconique :

« ...Ils l'emmenèrent pour le crucifier.

« Et, rencontrant un Cyrénéen nommé Simon, père d'Alexandre et de Rufus, qui revenait de la campagne, ils le forcèrent à porter la croix de Jésus [2]. »

Le véritable historien du Portement de croix est St Luc. Lui seul, en y introduisant les saintes femmes et en rapportant les paroles prophétiques de Jésus, donne à cette marche funèbre toute sa valeur morale et toute sa portée religieuse :

« Comme ils le menaient au supplice, ils prirent un Cyrénéen nommé Simon, qui revenait de la campagne, et ils le chargèrent de la croix, pour la porter derrière Jésus.

« Or, il était suivi d'une grande multitude de peuple et de femmes, qui se frappaient la poitrine et qui déploraient sa mort.

1. Matth., XXVII, 32.
2. Marc, XV, 20 et 21.

« Mais Jésus, se tournant vers elles, leur dit : Filles de Jérusalem, ne pleurez pas sur moi, mais pleurez sur vous-mêmes et sur vos enfants,

« Parce qu'il viendra bientôt des jours où l'on dira : Heureuses les stériles, heureuses les entrailles qui n'ont pas engendré et les mamelles qui n'ont pas nourri !

« Alors ils commenceront à dire aux montagnes : Tombez sur nous ; et aux collines : Couvrez-nous.

« Car si l'on fait ainsi au bois vert, que sera-t-il fait au bois sec [1] ? »

On le voit : ni St Luc, ni aucun des autres évangélistes, ne disent mot de la Vierge. Cependant, comme en s'appuyant sur l'Évangile même on la retrouve au pied de la croix, l'Église n'a pu supposer qu'elle ne se trouvât point également sur le chemin du Calvaire. La tradition admet, en outre, la défaillance du Christ, et raconte que Jésus, en tombant accablé sous le poids de la croix, a entraîné la Vierge dans une défaillance et dans un accablement semblables. La Vierge, considérée dans cet état, a été nommée en Italie *la Madonna dello Spasimo*, et elle est devenue l'objet d'un culte spécial, que les âges fervents ont célébré avec une dévotion particulière.

Voyons quel admirable parti Raphaël a tiré du récit de St Luc et des dires qui le complètent... Mais

1. Luc, XXIII, 26-31.

auparavant, regardons les œuvres de quelques-uns des maîtres qui ont précédé le Sanzio et cherchons si nous en trouverons qui nous préparent à son tableau. Maintenant que nous connaissons tous les textes, nous avons les sources où les peintres ont puisé.

II.

Le Portement de croix n'a guère inspiré d'œuvres remarquables aux maîtres primitifs de la renaissance italienne. Si les *trecentisti* ne négligeaient pas complétement ce sujet, ils se contentaient de le rappeler d'une manière sommaire dans la série des tableaux par lesquels ils célébraient si souvent les scènes de la Passion. Ces peintres s'inspiraient d'ailleurs presque indifféremment d'un des quatre Évangiles[1], et ne son-

1. Nous ne posons là, cela va sans dire, que des généralités, à côté desquelles il faut noter quelques exceptions. — On voit, par exemple, dans l'église Saint-Étienne à Bologne, un Portement de croix peint à fresque, qui paraît appartenir au XIIe siècle, mais dont l'origine grecque n'est pas douteuse. Il n'était pas encore question de renaissance en Italie. Cependant le Christ porte sa croix et se retourne en étendant la main vers les saintes femmes, entre les bras desquelles la Vierge s'évanouit. — On pourrait citer également un Portement de croix plus primitif encore parmi les fresques qui décoraient l'ancienne basilique de Saint-Paul-hors-les-Murs, à Rome. Cette peinture, d'école grecque aussi, remontait au XIe siècle. (V. d'Agincourt, pl. XCVI.) — On trouve même, au musée chrétien du Latran, un bas-relief qui est de la fin du IVe siècle.

geaient pas à assigner au texte de S[t] Luc l'autorité qui lui convient. C'est ainsi que Giotto, dans les peintures de l'Arena, a rappelé le Portement de croix, sans y fixer suffisamment ses méditations et sans lui attribuer une importance hors ligne dans la série de ses fresques. Le Sauveur, montant au Calvaire, conserve bien la marque de la grande manière du maître; mais les autres figures manquent d'ampleur, et même de correction. Cette peinture ne laisse qu'une faible empreinte à côté des souvenirs ineffaçables qu'on garde de l'Adoration des mages par exemple, de la Présentation au temple, de la Résurrection de Lazare et de la Mise au tombeau.

Duccio, digne quelquefois par certains aspects de son mâle génie d'être opposé à Giotto, n'a rien laissé qui, en rappelant le *Spasimo*, s'impose à la mémoire et à l'admiration[1]... On chercherait vainement aussi un Portement de croix qui mérite d'être comparé aux meilleures œuvres contemporaines, dans les monuments dont les *Giotteschi*, ainsi que les successeurs de Duccio ralliés eux-mêmes aux principes du Giotto, couvrirent la Péninsule pendant un siècle encore après la mort du maître. Rien donc qui doive particulièrement nous arrêter devant Altichieri da Zevio et Jacopo d'Avanzi, pas plus que devant Simone Memmi,

1. Voir notamment le *Spasimo* qui figure parmi les vingt-six tableaux que Duccio a consacrés à la Passion, dans la cathédrale de Sienne.

Lippo Memmi[1], Taddeo Gaddi[2], le Giottino[3], Pietro Laurati, Agnolo Gaddi[4], etc., etc. Rien non plus qui nous puisse attirer en ce moment vers les mosaïques dont Pietro Cavallini décora, dans la première moitié du XIVe siècle, la tribune de Santa-Maria-in-Trastevere... Et non-seulement les *trecentisti* nous laissent sans témoignages solennels en présence du Portement de croix, mais les *quattrocentisti* eux-mêmes se taisent, ou, pour proclamer cet adorable sujet, n'élèvent que des voix timides et presque toujours impuissantes.

Beato Angelico, cependant, a laissé dans le couvent de Saint-Marc, à Florence, une peinture qu'il faut recueillir comme un de ces élans spontanés auxquels rien ne résiste. En suivant Jésus-Christ pas à pas dans toutes les phases de sa vie et de sa passion, Jean de Fiesole n'a eu garde d'oublier le Portement de croix. Mais, tout en élevant sa pensée à une grande hauteur, il a tellement simplifié son sujet, il l'a tellement dégagé des liens terrestres, qu'il n'a donné pour ainsi dire du fait et de la réalité qu'un pur symbole. Il est impossible de préciser celui des quatre Évangiles dans lequel il a cherché son inspiration... Sur un fond de

1. Vasari, t. II, p. 91.
2. Vasari, t. II, p. 115.
3. Vasari, t. II, p. 141.
4. Voir la fresque du Portement de croix d'Agnolo Gaddi, dans la sacristie de l'église Santa-Croce à Florence. La Vierge, vêtue de noir, exprime la plus noble douleur.

rochers et de hautes montagnes, le Christ s'avance, portant sa croix et suivi seulement de la Vierge. Au lieu de ployer sous le fardeau, il le porte légèrement et avec sérénité. Il se montre doux envers la douleur et plein de mansuétude vis-à-vis de la mort. Le lourd gibet sur lequel il va périr, loin de l'accabler de son poids, semble ne rien peser à son épaule; ses deux mains l'y soutiennent, non-seulement sans efforts, mais avec amour et pour ainsi dire avec caresses. Sa croix lui vient de son Père et il la bénit. Détournant vers nous sa tête, il nous regarde avec douceur et avec autorité, pour nous ordonner d'être doux aussi envers la douleur qui est la rédemption, et soumis également vis-à-vis de la mort qui est la liberté. Cette figure de Christ, avec ses traits angéliques [1], ses longs cheveux pendant le long des joues, ses mains virginales et ses pieds marqués déjà des sacrés stigmates, appartient tout entière à la poésie religieuse, mais demeure absolument étrangère à la vérité historique. C'est une belle image de la divine beauté de Jésus. « Voilà l'homme qui naquit et vécut sans péché... »

Fu l'Uom che nacque e visse sanza pecca [2].

C'est le Fils de Dieu; mais ce n'est pas le Fils de

1. La tête de ce Christ, dans sa position naturelle, serait vue de profil; mais, grâce au mouvement qu'elle fait en se tournant vers le spectateur, elle paraît de trois quarts à droite.

2. Dante, *Inferno,* canto XXXIV, v. 115.

l'Homme à l'heure de son agonie. Il n'y a donc là qu'une partie de la vérité... La Vierge également, qui partout accompagne et complète Jésus, se tient dans ces régions élevées où la vie se transfigure à la clarté de la foi. De même que le Père et le Fils ont dans l'éternité la même gloire, la Mère et le Fils partagent dans le temps les mêmes souffrances, les mêmes larmes, la même croix. Si ces souffrances, si ces larmes, si cette croix brisent le corps de Jésus et le courbent jusqu'à terre, la Vierge aussi s'affaisse et plie sous le même poids. C'est ce que montrera Raphaël, en acceptant avec toutes ses conséquences la réalité du fait évangélique. Si le Christ, au contraire, conserve miraculeusement, au milieu des épreuves suprêmes, la liberté de son corps et la sérénité de ses traits, la Vierge doit marquer la même indépendance et la même tranquillité tout immatérielles. Ainsi l'a compris Beato Angelico dans son Portement de croix. Il a pensé en saint, plutôt qu'en peintre et en historien; il s'est privé volontairement de toutes les données pittoresques, et n'a cherché qu'un enseignement purement idéal. La Vierge, qui se doit immoler avec Jésus, est pénétrée du même sentiment. Elle se compose à son image; elle le suit avec le même calme, la même douceur, la même onction affectueuse et recueillie. Sur le chemin du Calvaire, elle offre à Dieu son Fils, comme elle l'a offert à tous les instants de sa vie, avec une soumission sans bornes, une force invincible, une humilité que rien ne passe. Telle nous l'avons

vue, dans les fresques du couvent de Saint-Marc, le jour de la Présentation au temple, telle nous la retrouvons sur la voie douloureuse, au moment où va s'accomplir la dernière parole de la prédiction de Siméon : « Et votre âme, ô mère, sera percée d'un glaive! » Loin de redouter le dénoûment qui s'approche, elle semble aller au-devant avec empressement. Aucune douleur ne la possède. Jean de Fiesole s'est rappelé sans doute la parole de S[t] Augustin : « *Longe satius est unam perpeti moriendo, quam omnes perpeti vivendo*[1]. Avant de souffrir une seule mort dans la mort de son Fils, la Vierge a passé sa vie à les appréhender toutes; » et dans toutes ces épreuves, elle s'est sacrifiée avec la même sérénité d'âme où nous la voyons ici. Les traits de son visage n'ont point changé : ils sont, vis-à-vis de la croix, ce qu'ils étaient devant l'ange au jour de l'Annonciation. Marie se retrouve ici telle qu'elle était en présence des bergers et des mages, alors que, tenant le *Bambino* dans ses bras, elle se sentait inspirée d'une mélancolie prophétique et répétait avec l'Épouse[2] : « Je le vois dans ses langes, comme enseveli; il m'est un faisceau de myrrhe qui repose sur mon sein. » C'est le même profil délicat et allongé, d'une délicieuse suavité, en même temps que d'une accentuation ferme et résolue. Le costume aussi est resté identique. Un long manteau bleu couvre les

1. S[t] Augustin, *de Civit. Dei,* lib. , cap. XI, t. VII, col. 12.
2. *Fasciculus myrrhæ dilectus meus mihi.* Cant., I, 12.

cheveux et une partie du front, descend le long des joues, enveloppe tout le corps et tombe jusqu'à terre. Les bras se relèvent, et les mains se joignent sur la poitrine : mains et bras, la draperie bleue couvre tout; et le geste n'en conserve pas moins sa clarté, son élégance, sa ferveur. L'âme rayonne sur toute cette figure, qui paraît comme dans un suaire et s'offre avec simplicité pour le salut du monde... Voilà comment, sur le chemin du Golgotha, la Vierge et le Christ se montrent à Jean de Fiesole. Pour compléter le tableau S[t] Dominique lui-même se tient agenouillé, les mains jointes avec dévotion, devant le Fils de Dieu. L'Évangile, ainsi transfiguré, perd son caractère historique pour entrer dans la voie de l'apothéose. Au double point de vue de l'art, il n'est pas sans danger d'abandonner la réalité, en présence des lettres sacrées, pour s'élancer, au risque de se perdre, dans le champ de l'ascétisme. Mais toute œuvre véritablement émue nous attire et nous gagne; et la fresque du couvent de Saint-Marc demeure, au milieu de l'atmosphère éthérée qui l'enveloppe, la touchante inspiration du peintre le plus saintement inspiré qui fut jamais [1].

Pour reprendre terre entre le mysticisme de Fra Giovanni et la conception grandiose de Raphaël, regardons encore parmi les *quattrocentisti*, et reconnaissons que nous n'en trouvons aucun qui nous fasse com-

1. Cette fresque a malheureusement beaucoup souffert.

prendre la vérité au double point de vue de l'histoire et du sentiment chrétien. Il est facile, en avançant vers la fin du XVe siècle, de trouver des Portements de croix où l'élément pittoresque commence à se développer; mais alors c'est généralement aux dépens de l'idée religieuse, quand ce n'est pas même aux dépens de la beauté.

Niccolò Alunno, peintre fervent et expressif, a peint un *Spasimo* qui ne mérite pas de nous arrêter, mais que nous devons rappeler comme mémoire à cause de l'âge et de l'origine du maître. Niccolò vieillissait déjà quand Raphaël commençait à vivre : il travaillait à Foligno, entre Urbin et Pérouse où allaient couler si doucement les vingt premières années de la vie du Sanzio... Le tableau dont nous parlons fait partie d'un gradin d'autel, qui se trouve actuellement au musée du Louvre [1]. Un chevalier bardé de fer ouvre la marche. Le Christ, précédé des deux larrons, porte sa croix, il est entouré de bourreaux et de gardes qui le malmènent et le frappent. Vient ensuite un cavalier faisant cabrer son cheval pour refouler les saintes femmes et le peuple qui se pressent sur les pas de Jésus. En tête de ce dernier groupe, on remarque la Vierge, qui veut s'élancer vers son Fils et que St Jean retient dans ses bras. Cette peinture est dramatique, saisissante, primitive encore; mais il y manque la beauté, sans laquelle l'art est condamné à ramper misérablement [2].

1. N° 31 du Catalogue officiel.

2. V. aussi, parmi les œuvres de l'école ombrienne dans la

Si nous quittons l'Ombrie pour regarder de nouveau vers la Toscane, nous voyons encore, sans sortir du musée du Louvre et sans quitter le xv[e] siècle, un Portement de croix dû à l'un des membres d'une famille célèbre à Florence par plusieurs générations d'artistes éminents. Benedetto Ghirlandajo[1], au lieu de s'en tenir au récit de S[t] Luc si pathétique et si plein d'émotion, a cherché dans la légende des éléments dramatiques d'un ordre et d'un sentiment moins élevés. C'est à S[te] Véronique, plutôt qu'à la Vierge et aux saintes femmes, qu'il a consacré son tableau... On connaît l'impression tout humaine qui s'empara de Jésus-Christ au Jardin des Oliviers : « Et il lui vint une sueur comme des gouttes de sang qui découlaient jusqu'à terre[2]. » Or, d'après une antique tradition, Jésus, sur le chemin de la croix, aurait été de nouveau couvert de cette « sueur étrange et inouïe qui, depuis la tête jusqu'aux pieds, a fait ruisseler par tout son corps des torrents de sang[3]. » A ce moment, S[te] Véronique se serait présentée pour essuyer le front du Sauveur, qui aurait laissé l'image de sa face sur le linge dont la pieuse femme s'était servie[4]. Cette tra-

galerie de l'Académie des beaux-arts à Pérouse, le Portement de croix de Boccati da Camerino.

1. Benedetto Ghirlandajo était frère de Domenico Ghirlandajo. Né en 1458, il mourut vers 1499.

2. Luc, XXII, 44.

3. Bossuet.

4. Non-seulement les Évangiles se taisent sur ce miracle, mais le nom même de S[te] Véronique n'est jamais prononcé par aucun des

dition a été adoptée par l'Église et a souvent inspiré la peinture... Malheureusement Benedetto Ghirlandajo est resté trop au-dessous de sa tâche, pour que son tableau vaille que nous le regardions longtemps. La pensée sans doute en est religieuse, mais elle est exprimée dans un langage qui manque trop de netteté et qui prête trop facilement à l'équivoque pour être bien compris. Le Christ, portant sa croix, s'avance en se retournant vers la troupe fidèle qui le suit. La Vierge est parmi les saintes femmes, mais sans se faire suffisamment reconnaître par un degré supérieur d'importance morale ou de beauté pittoresque. Ste Véronique se fait remarquer davantage parce qu'elle est plus en vue, mais elle n'est pas plus élevée comme style et comme expression : agenouillée à droite, sur le premier plan, elle présente la sainte face au spectateur, qui, malgré ses efforts, ne peut rien voir de surhumain dans la divine image. Tout ce qui, dans cette peinture, incline vers la beauté n'a qu'un rôle secondaire [1].

Mais voici, au commencement du XVIe siècle, un

évangélistes. Ce personnage est donc contesté. Cependant l'Église fête Ste Véronique parmi ses saints (le 4 février). Elle admet que c'était une femme juive appelée Bérénice, et que le nom de Véronique, dans lequel on retrouve une double étymologie signifiant *véritable image*, ne lui a été donné qu'en mémoire du prodige qu'elle aurait provoqué de la part de Jésus.

1. Ce tableau est catalogué au Louvre sous le nº 203. — Un tableau d'une valeur infiniment plus considérable ne nous est malheureusement connu que par un fort beau dessin fragmenté, que nous avons admiré bien des fois dans la belle et hospitalière collec-

des amis, presque un des collaborateurs de Raphaël, Ridolfo Ghirlandajo[1], neveu de Benedetto, qui reprend l'idée essayée déjà par son oncle, et qui fait un tableau digne d'être étudié pour deux causes différentes : d'abord, à cause des qualités charmantes qu'il révèle; ensuite et surtout, comme un des signes du temps les plus fidèles et les plus caractéristiques[2]. Beato Angelico, cinquante ou soixante ans auparavant, ne nous montrait du *Spasimo* qu'un emblème, presque un mythe. Loin d'user de toutes les ressources de son sujet, il osait à peine y toucher, et il se tenait loin du but, de peur sans doute de le dépasser. Voici maintenant Ridolfo Ghirlandajo qui, pour vouloir tout réaliser, va au delà des textes sacrés, perd de vue les larges

tion de M. His de la Salle. C'est le Portement de croix de Fra Bartolommeo. Ce dessin nous révèle un Christ plein de douceur et de mansuétude traîné par un bourreau qui marche devant lui. Il est accompagné de Ste Véronique qui montre aux spectateurs l'image de la sainte face. La Vierge est debout derrière Ste Véronique. Rarement la plume du Frate a été plus fine, plus soigneuse, plus fervente et mieux inspirée.

1. Ridolfo Ghirlandajo, fils de Domenico Ghirlandajo, était né en 1483, la même année que Raphaël. On sait quelle fut à Florence l'intimité de ces deux peintres, et que, Raphaël, en partant pour Rome, chargea Ridolfo de terminer plusieurs de ses tableaux (notamment celui de la Belle Jardinière). — Voir au t. III du présent ouvrage.

2. Ce tableau avait été peint pour l'église San-Gallo. Cette église a été détruite, et le *Spasimo* de Ridolfo Ghirlandajo a été transporté au palais Antinori. (Vasari, t. XI, p. 287, note 4.) Rosini en a donné une gravure à la planche cxxv de la *Storia della pittura italiana*.

données de l'Évangile, et, sans se rapprocher de la vérité historique, s'éloigne de la vérité religieuse... Le Christ s'avance vers la gauche d'un air tranquille et affectueux. Cependant sa croix, qui a glissé sur son épaule droite, heurte lourdement contre terre et va l'accabler de son poids. Mais Simon le Cyrénéen la relève, et du même coup rend les forces à Jésus. Les bourreaux et les gardes précèdent le Fils de l'homme; les saintes femmes le suivent. S[te] Véronique, agenouillée, reçoit de la main du Christ le linge sur lequel il a imprimé ses traits. Derrière S[te] Véronique vient la Vierge, accompagnée de S[te] Marie-Madeleine, de Marie de Cléophas ou de Marie de Salomé. A côté se tient S[t] Jean. Des hommes armés entourent les amis de Jésus. Sur un second plan, paraît un cavalier, qui doit être le centurion. Au fond, une foule de petites figures à pied et à cheval se dirigent vers le sommet du Golgotha, où sont plantées déjà les croix des deux larrons. La scène, on le voit, est complète, aucun des personnages principaux n'y manque. Malheureusement chacun s'y trouve sous un déguisement, et, malgré le charme extérieur d'une pareille peinture, on peut presque dire qu'aucune des parties qui la composent n'a sa valeur propre et l'accent qui lui convient. Pour triompher de toutes les difficultés d'une semblable entreprise, il fallait réunir dans une même âme les qualités d'un peintre et les facultés d'un penseur, concevoir par l'esprit, mettre en relief par l'ordonnance, rendre sensibles par l'expression tous les mou-

vements, tous les aspects, toutes les passions, tous les vices et toutes les vertus de l'âme humaine, depuis l'extrême férocité des bourreaux jusqu'à l'infinie douceur de Jésus, et depuis la joie brutale des gardes jusqu'à la douleur immense et résignée de la Vierge. Ridolfo Ghirlandajo, peintre aimable, facile, fécond en inspirations gracieuses, mais superficiel et inhabile à tout exprimer, n'était pas homme à surmonter de telles difficultés. Sa composition est diffuse; elle manque de clarté, et l'on hésite sur la valeur à attribuer aux principales figures qu'il y a introduites. La tête du Christ, vue de profil, est indécise et presque insignifiante ; l'attitude même n'est pas suffisamment marquée, et l'on pourrait se méprendre sur la pensée du peintre. Beato Angelico, dans son Portement de croix, n'a rêvé que de Dieu et il l'a trouvé sans effort. Pour entrer complétement dans l'esprit de l'Évangile, il fallait joindre la souffrance à l'amour ; c'est ce que Raphaël fera bientôt. Mais Ridolfo ne nous indique ni la douleur ni l'amour ; et sans pouvoir s'élever jusqu'à Dieu, il ne sait pas même atteindre jusqu'à l'homme. Il a cependant reproduit deux fois les traits du Christ. Après les avoir montrés de profil dans la personne même de Jésus, il les a présentés de face sur le linge de Ste Véronique. Mais la pensée vraie, l'émotion sincère ne se rencontrent ni dans l'une ni dans l'autre de ces images. La Ste Véronique est également insuffisante. La physionomie de la Vierge flotte indécise entre la douleur et l'étonnement. Ste Marie-Madeleine,

jeune, fraîche, agréable, sans passion, est presque précieuse dans son visage et dans son geste [1]. L'autre sainte femme est plus simple et plus pathétique [2]. S[t] Jean est tout entier sous le charme du prodige opéré par Jésus : il oublie la croix et la mort qui s'apprête et, levant au ciel des yeux attendris, il abandonne son âme à l'admiration. Quant à Simon le Cyrénéen, il a le tort de ne point assez paraître et d'être perdu au milieu des gardes qui l'entourent ; sa tête d'ailleurs est belle : à voir cet accent vif et tout personnel, on reconnaît qu'il y a là, sous le voile de l'Évangile, une réalité familière au peintre. Que dire enfin du centurion, des gardes, du bourreau qui tire la corde attachée au corps de Jésus, sinon que ces figures manquent d'énergie et qu'elles se donnent vainement bien du mal pour paraître féroces? Quelque effort qu'elles fassent pour être méchantes, elles ne peuvent y parvenir. Elles appartiennent corps et âme au début du XVI[e] siècle, et ne se rattachent à l'antiquité chrétienne ni par la physionomie ni même par le costume. Vasari, contemporain de Ridolfo [3], loue beaucoup ce Portement de croix ; mais

1. S[te] Marie-Madeleine, la tête penchée sur l'épaule droite, touche délicatement de sa main droite le bois de la croix.

2. On ne voit que la tête de cette dernière sainte femme, qui serait Marie de Cléophas ou Marie de Salomé, mère de Jacques et de Jean.

3. Ridolfo Ghirlandajo vécut jusqu'en 1560. La première édition de Vasari parut en 1556.

il est séduit, cela est évident, par des considérations qui ne nous touchent plus que faiblement, nous que trois siècles et demi séparent de cette période finale de la renaissance italienne [1]. Dans ces gardes, dans ces saintes femmes, peut-être même jusque dans le Christ, l'auteur de la *Vie des peintres* reconnaissait les portraits d'hommes et de femmes qu'il avait vus, ou dont au moins il avait entendu parler... *la quale opera, in cui sono molte teste bellissime ritratte dal vivo, e fatte con amore* [2]. Que nous importent maintenant de tels personnages? Qu'avons-nous à faire avec le père de Ridolfo qui se montre à droite derrière S[t] Jean? Qui de nous s'inquiète du Poggino et du Scheggia [3] ? Ces hommes, qui tenaient tant au cœur du peintre et de ses contemporains, nous sont devenus tout à fait inconnus et indifférents. Nous ne voyons plus en eux que des anachronismes et des contre-sens qui nous choquent, et si l'on se prend à admirer encore la fine originalité de leurs traits, ce n'est que pour perdre de vue l'enseignement qu'on devrait chercher dans le tableau. Il est difficile, par exemple, de ne pas céder à la séduction de ce jeune ami de Ghirlandajo qui, avec son regard original et

1. A partir de 1520, la Renaissance a dit son dernier mot, et, avec Raphaël, ce dernier mot a été le meilleur. Si elle se fait entendre encore pendant une cinquantaine d'années, ce n'est, à de rares exceptions près, que par un bavardage de plus en plus monotone et sénile.

2. Vasari, t. XI, p. 287.

3. Vasari, t. XI, p. 288.

ses longs cheveux flottant sur ses épaules, court sous le costume d'un page en avant du centurion. On dirait une suave figure détachée des fresques de Pérouse ou d'Urbin et comme égarée sous l'inspiration de Raphaël lui-même au milieu des Florentins qui remplissent cette peinture. Comment aussi ne pas fixer notre attention sur cet arquebusier — et que vient faire une arquebuse en un pareil lieu — qui marche en avant de Jésus, tournant vers nous sa tête, afin que nous ne perdions rien de ses traits? Comment ne pas chercher à reconnaître, dans cette physionomie ouverte et souriante, le décorateur célèbre des girandoles de la Saint-Jean, ce Nunziata, que Vasari signale dans le *Spasimo* de Ridolfo et dont il vante la verve spirituelle et railleuse[1]? Tout cela sans doute est intéressant; mais que c'est peu de chose en comparaison de ce qui manque! Oui, toutes ces figures sont peintes avec amour, on le sent; mais on voit trop ce qu'elles sont, pour ne pas regretter ce qu'elles devraient être. Elles n'expriment en définitive que des sentiments particuliers, individuels, et elles ont beau s'évertuer, se hausser, se forcer pour entrer

1. « ... Il Nunziata, chè è una testa vivissima : il quale Nunziata, se bene era dipintore di fantocci, era in alcune cose persona rara; e massimamente nel fare fuochi lavorati, e le girandole che si facevano ogni anno per San Giovanni. E perchè era costui persona burlevole e faceta, aveva ognuno gran piacere in conversando con esso lui... » Suivent plusieurs plaisanteries faites par Murziata. (V. Vasari, t. XI, p. 288.)

dans le cadre des idées éternelles, le sanctuaire leur reste fermé.

On chercherait vainement un niveau moral plus élevé parmi les maîtres des écoles rivales de Florence au commencement du XVIe siècle. On trouverait toujours le même charme pittoresque et individuel, et l'on signalerait également la même absence de compréhension dramatique et religieuse. Regardez le Portement de croix qui de Venise est allé s'égarer en Russie [1]. L'artiste qui a exécuté ce tableau paraît tenir de près à Jean Bellin [2], et il se rapproche en même temps de Francia. Au point de vue de la composition, il n'y a pas grande différence entre cette peinture et celle de Ridolfo Ghirlandajo. Le Christ est au milieu, et Ste Véronique est agenouillée devant lui. Derrière paraît la Vierge, soutenue par St Jean et par les deux Maries. Devant sont les gardes... Toutes ces figures sont moins vives encore et moins vraies que celles du tableau de Ridolfo [3]. La scène est pour ainsi dire immobilisée, et chaque personnage, sans se préoccuper de son véritable rôle, s'en compose un devant le public. Tous tiennent également à ce que le spectateur les regarde, les reconnaisse, les nomme

1. Ce tableau est reproduit dans l'ouvrage de Rosini, pl. CXII.

2. Jean Bellin lui-même ne serait pas resté étranger au Portement de croix ; car l'Anonyme de Morelli signale, comme se trouvant de son temps au palais Taddeo Contarini, une demi-figure de Christ portant sa croix sur ses épaules.

3. Le tableau vénitien dont nous parlons est en largeur. Celui de Ridolfo est presque carré et plutôt en hauteur.

avec empressement, et se pénètre de leur importance. Voilà, vers l'an de grâce 1500, ce qui, dans l'idée d'un noble Vénitien, devait rendre une œuvre immortelle. Mais à la curiosité et plus souvent à la flagornerie contemporaines, a succédé l'indifférence des générations suivantes, et la mémoire ingrate a bien vite oublié tant de gens qui comptaient ne pas mourir... Ce qui assure la vie à de telles peintures, c'est l'originalité de l'époque qui les a vues naître. On se sent devant elles en pleine Renaissance. La séve d'un monde nouveau monte et circule avec abondance dans chacune de ces figures. Ces tableaux sont bons surtout à faire bien connaître le milieu où le peintre a vécu; mais ils vous retiennent dans un des cercles étroits de l'espace et du temps; l'intérêt qu'ils inspirent ne s'élève pas au delà des conditions accidentelles et pittoresques, et, quelque effort que l'on fasse, on ne peut arriver en leur présence jusque dans les sphères impersonnelles et purement idéales. Tout à l'heure nous étions à Florence sous le gonfalonier Soderini; maintenant nous voilà dans la dominante Venise [1] au temps de Catherine Cornaro, fille adoptive

1. C'est ainsi que Venise elle-même s'appela à la fin du XV[e] siècle, lorsque, son drapeau flottant depuis les Alpes jusqu'à Ravenne et Rimini et depuis l'Istrie jusqu'à Bergame et Brescia, elle eut établi sa domination sur toute la côte de Dalmatie, sur Zante, Lépante, Patras, Modon, Argos, Chypre et Candie. Elle dominait alors le commerce du monde. Sur le rivage de la mer Caspienne et jusque dans la Cyrénaïque, sur les bords de la mer Noire, dans la mer d'Azof, aux Dardanelles, dans l'Archipel, sur les côtes de Syrie et

de Saint-Marc[1]. De part et d'autre nous sommes aussi loin du Calvaire. Cependant je préfère de beaucoup la mobilité si pleine de grâce et de bon goût des Florentins représentés par Ridolfo Ghirlandajo, à l'emphase cosmopolite des triomphateurs dont le peintre vénitien a entouré le Christ et les saintes femmes sur le chemin du Calvaire. Il ne faut d'ailleurs rien exagérer. Ce serait aller trop loin que de refuser à de pareilles œuvres toute espèce d'émotion. Dire que le sentiment religieux leur fait absolument défaut, ne serait pas juste; mais la dévotion qu'elles expriment est particulière, personnelle et presque égoïste. Quelque habileté que l'artiste ait employée pour imposer des larmes à ses modèles, il ne nous montre toujours que des portraits, des individus qui ne peuvent s'élever jusqu'aux grandes généralités dont chacun des personnages évangéliques est le vivant symbole.

Voilà ce que la renaissance italienne faisait du *Spasimo*, au moment où Raphaël allait lui-même s'en emparer. On trouverait bien encore d'autres exemples. — Tout le monde connaît le Portement de croix de Sébastien del Piombo [2]. Quelque grandiose que soit

sur celles d'Afrique, elle avait partout ses comptoirs. Seize mille ouvriers travaillaient dans ses arsenaux, et trois mille trois cents navires montés par quarante mille matelots promenaient par toutes les mers son pavillon triomphant.

1. Catherine Cornaro avait épousé Lusignan. C'est par elle que le royaume de Chypre fit retour à la république vénitienne.

2. Il existe de ce tableau plusieurs exemplaires. Le plus connu est celui du musée de Madrid. Le plus beau peut-être est celui qui

l'exécution de cette peinture, ce n'est qu'un fragment, ce n'est pas un tableau. Le Christ, vu à mi-corps, est une admirable étude, peinte par un puissant coloriste, dessinée par un maître familiarisé avec les plus grands modèles. La tête est belle, et le sentiment de la douleur y est très-bien rendu[1]. Quant aux deux figures qui paraissent derrière Jésus, celle du Cyrénéen et celle de l'un des gardes, la première est insuffisante comme expression, la seconde appartient déjà à la routine et à la convention. Au point de vue des considérations qui nous guident, cette peinture, bien que fort belle, est trop incomplète pour qu'il soit utile de nous en préoccuper. — Il est également inutile de nous arrêter à certains tableaux de l'école vénitienne, qui sont exclusivement confinés dans le domaine de la décoration et pour la plupart postérieurs à Raphaël. Titien, Tintoret, Jacopo Palma ont traité ce sujet, mais sans rien produire qui nous puisse émouvoir[2]. Quant à Paul Véronèse, nous

appartient au prince Napoléon. — On voit aussi dans la galerie de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg, une figure colossale du Christ portant sa croix... Toutes ces peintures, d'un coloris magnifique, sont grandes plutôt que grandioses; il y manque surtout le sentiment de la Divinité.

1. Cette tête de Christ est vue de trois quarts à gauche. Le vêtement se compose d'une tunique d'un bleu pâle avec des reflets blancs. Cette figure, plus grande que nature, dénote l'influence de Michel-Ange. Un très-beau soleil levant se montre au fond du tableau.

2. On trouve à Venise, dans l'archiconfrérie de Saint-Roch, un Portement de croix que Vasari attribue à Giorgione (Vasari, t. VII,

ne le suivrons pas davantage dans les diverses peintures que se sont appropriées quelques-unes des grandes galeries de l'Europe, le musée du Louvre[1], par exemple, et surtout la galerie de Dresde[2]. Quelque brillantes que soient ces improvisations, nous n'y trouverions pas ce que nous cherchons[3]. Arrivons donc au Sanzio...

p. 104), mais qu'il faut restituer à Titien. — V. aussi, au musée de Berlin, le Portement de croix de Jacopo Palma.

1. V. le n° 105 du Catalogue officiel. Le Christ est tombé sous le poids de la croix. Deux bourreaux le relèvent. Derrière lui paraît la Vierge, qui s'évanouit aux bras de Marie-Madeleine... La couleur est belle; l'émotion est à peu près nulle. Ce n'est d'ailleurs qu'une simple ébauche.

2. Ce dernier Portement de croix fait partie des quatre grandes peintures que P. Veronèse avait consacrées à la Vierge. Ces quatre tableaux montrent la Vierge : 1° dans l'Adoration des mages; 2° dans les Noces de Cana ; 3° dans le Portement de croix ; 4° vivant dans l'Église et recevant les prières d'une famille patricienne. (V. les nos 299, 300, 301 et 302 du Catalogue de la galerie de Dresde.)

3. Nous aurions pu rappeler encore plusieurs autres Portements de croix, surtout celui d'Ercole Grandi à la galerie de Dresde. C'est une des plus belles peintures de ce maître, dont les œuvres sont très-rares et ont un accent des plus vifs et des plus convaincus. — Vasari cite encore un Christ portant sa croix que Matteo Lappoli, élève de l'abbé de Saint-Clément, avait peint au-dessus de la chaire de l'église paroissiale d'Arezzo. Cette peinture, déjà fort endommagée au temps de Bottari, n'existe plus. (Vasari, t. V, p. 51.) — Les commentateurs de Vasari (Vasari, t. VII, p. 104) signalent aussi à Sienne, dans l'atelier du peintre Francesco Galgani, deux Portements de croix d'Andrea Solari. Ces peintures, si elles avaient une véritable importance, nous inclineraient vers Léonard. — Plus près de Raphaël, il faudrait nommer Girolamo della Genga, son ami; Simone Mosca, son imitateur; Polydore de Caravage et Garofolo, ses élèves... Le Portement de croix de Girolamo della Genga se trouve

Cependant arrêtons-nous un moment encore et regardons quelques-unes des gravures que la renaissance allemande, à la fin du XVe siècle et au commencement du XVIe, a consacrées au Portement de croix. Ces estampes avaient pénétré en Italie et elles y faisaient impression. Raphaël les connaissait. Voyons ce qu'elles sont, étudions surtout ce qu'est une d'entre elles, et cherchons dans quelle mesure peut-être le Sanzio s'en est servi.

Le Portement de croix de Martin Schoen est, parmi les documents étrangers à l'Italie, celui qui nous a décidé à franchir exceptionnellement les Alpes. Le beau ou le bon Martin (*Martin Schongauer* ou *Schoen*), né à Colmar vers 1420, était déjà presque un vieillard en 1483 quand naquit Raphaël[1]. Procé-

au musée de Berlin. On lit au bas de ce tableau : MARCHVS PALMEZZANVS PITOR FOROLIVIENSIS FACIEBAT. M CCCCC III... Quant au Portement de croix de Polydore de Caravage, il est au musée de Naples. C'est un tableau très-important, qui avait été peint pour l'Ansalone, et qui est resté longtemps dans l'église de l'Annunziata (*detta Dei Catalani*). « *Questa opera veramente excellentissima,* » dit Vasari (t. IX, p. 64). Malheureusement, il y a trop d'abondance et presque de la prolixité dans cette composition. Au milieu de tant de soldats, de Pharisiens, de cavaliers, de femmes et d'enfants, on risque fort d'oublier Jésus-Christ... Le *Spasimo* de Garofolo, qui est à l'Ermitage de Saint-Pétersbourg, est un grand tableau où l'on reconnaît la tradition du maître, mais où l'on voit aussi combien son enseignement avait été faussé. — Sodoma avait peint en 1506, pour la chapelle de' Buonsignori, un Portement de croix qui périt en 1655 dans l'incendie de cette chapelle. (V. la note des éditeurs de Vasari, t. XI, p. 148.) — Liberale a laissé également un Portement de croix à Vérone, dans l'église des Frères de Saint-Dominique. — Etc.

1. Sur son portrait, âgé d'environ trente ans, on lit : HIPSCH

dant, comme peintre de Roger Van der Weyden le Vieux[1], et comme graveur du maître de 1466[2], il eut une grande vogue, non-seulement en Allemagne, mais en France, en Espagne et surtout en Italie. Il était en correspondance intime avec Pérugin, et Raphaël encore enfant put voir ses estampes dans l'école même de Pietro Vannucci[3]. Michel-Ange, de

MARTIN SCONGAVER MALER, 1253. Il était né à Colmar; mais ses ancêtres étaient d'Augsbourg. Il mourut dans le mois de février 1499 suivant les uns, et le 2 février 1488 si l'on s'en rapporte aux registres mortuaires de l'église de Colmar. Cette dernière date est confirmée par ce fait qu'Albert Dürer, lorsqu'il arriva à Colmar en 1492, n'y trouva plus que les frères de Martin Schongauer et ne vit jamais le maître lui-même.

1. Roger Van der Weyden le Vieux mourut à Bruxelles en 1464. Voici ce que Lambert Lombart écrit à Vasari le 27 avril 1565 : « En Allemagne se fit remarquer le graveur Bel Martino, qui n'abandonna jamais la manière de Roger, son maître. Cependant il n'atteignit point l'excellence de celui-ci dans l'art de peindre, parce qu'il s'occupa plus particulièrement de l'art de graver au burin. Ses gravures parurent alors merveilleuses et se maintiennent encore en considération auprès de nos artistes actuels; car, bien que ces choses soient un peu sèches, elles ne manquent pas d'une certaine excellence. » (Gaye-Carteggio, t. III, p. 177.) — L'influence de l'école de Van Eyck est manifeste aussi dans les gravures de Martin Schoen. Ses planches gravées au burin sur cuivre doivent avoir été tirées entre 1460 et 1470.

2. « En l'an 1466, la gravure est exercée en Allemagne avec une puissance et une fécondité qu'aucun autre pays ne possédait. Celui qui tient alors le burin d'une main si ferme n'est connu que par les initiales E S, et par les dates 1466 et 1467, marquées sur ses estampes... » (V. Renouvier, *Des types et des manières des maîtres graveurs,* XVe siècle, p. 68.)

3. Selon Dolce, Raphaël aurait d'abord pratiqué les estampes

son côté, professait pour le maître de Colmar une grande admiration, et l'on sait que dans sa jeunesse il copia et coloria l'estampe du St Antoine [1]. Donc il est tout naturel que Raphaël, quand il eut à peindre le *Spasimo*, se soit souvenu du Portement de croix de Martin Schoen, et l'ait considéré comme une de ces œuvres que le génie devait immortaliser en la transformant.

Pour les yeux habitués aux types consacrés par la renaissance italienne, les œuvres allemandes du xve siècle ont en général quelque chose de bizarre, de grossier, presque de repoussant; mais écartez cette superficie, et ces maîtres incorrects, qui ne reculent pas devant la laideur, vous apparaîtront avec leurs qualités profondes et naïves de penseurs et de poëtes... Le Portement de croix de Martin Schoen est une composition en largeur qui ne compte pas moins de quarante figures se dirigeant de droite à gauche, sur un sol accidenté et devant un fond de rochers et de montagnes, depuis les portes de Jérusalem jusqu'au sommet du Golgotha. Détournons-nous de la foule grossière des Pharisiens, des bourreaux et des gardes qui

de Martin Schoen dans l'école de Pietro Vannucci; puis il aurait réuni, dès son arrivée à Rome, un certain nombre de gravures des maîtres allemands, qu'il louait hautement devant ses élèves. (V. *Dialogo della pittura* de Ludovico Dolce, nommé l'Aretino, parce que Pietro Aretino lui avait fourni les matériaux de ses dialogues.)

1. Renouvier, *Types des maîtres graveurs*, p. 71.

accompagnent et molestent le Sauveur. Ces figures tristes et piteuses, tour à tour bonasses et rébarbatives, avec leurs petits yeux, leurs nez longs et bossués, leurs énormes bouches et leurs lèvres épaisses, leurs corps difformes, leurs bras maigres et leurs mains osseuses, leurs jambes trapézoïdales et leurs pieds de singe, font horreur. Mais au milieu de ces mines qui ont fait école parmi les Drôles et les Bamboches des siècles suivants, regardez bien le Christ, et vous vous inclinerez devant lui avec respect, sinon encore avec amour. Jésus, qui occupe le centre de la composition, ploie sous le fardeau qui l'accable, tombe à genoux et, se cramponnant de la main droite à son gibet, se soutient péniblement de la main gauche appuyée contre terre. Le moment est pathétique, le geste et le mouvement sont trouvés. Raphaël s'en emparera tout à l'heure et se contentera, en le modifiant légèrement, d'y apporter dans la forme les éléments de la beauté. La tête se tourne vers le spectateur et se montre de face. Une douleur profonde et résignée est répandue sur tous les traits. Les yeux sont grands, bien dessinés, pleins d'angoisse, et la bouche leur répond avec une expression semblable. La couronne d'épines rayonne autour du front et pénètre les chairs. Les cheveux, séparés en bandeaux, retombent sur les épaules, et la barbe bien plantée n'est pas abondamment fournie. Ici, comme dans plusieurs autres œuvres de Martin Schoen, la sincérité, le naïf et poétique effort vers la vérité morale suppléent à la grâce, qui fait encore presque absolument

défaut. Cette grâce, sans laquelle la bonté même ne peut gagner l'amour, Raphaël la portera à sa plus haute puissance. De plus, il complétera l'intention de cette figure, en se conformant plus strictement encore aux indications de l'Évangile. En dehors du Christ, Martin Schoen ne s'est préoccupé suffisamment ni des saintes femmes ni de Simon le Cyrénéen. Il a relégué la Vierge et les trois Maries entre deux rochers, sur un plan lointain, et il a placé Simon dans un groupe populaire, en avant duquel on le remarque seulement par son empressement et par un certain air de bonhomie sympathique à Jésus. Ainsi le Sauveur, entièrement circonvenu par ses ennemis, semble ignorer les amis qui l'assistent sur la voie douloureuse. Ce sont là de graves erreurs de composition. Néanmoins la gravure du maître de Colmar est dramatique dans son ensemble et admirable déjà dans sa partie principale, dans le Christ. Les costumes sont ceux du xve siècle allemand, avec des intentions orientales grotesques. On dirait une Cour des Miracles alsacienne. Mais au milieu de cet appareil burlesque, le bon Martin arrive à dire clairement ce qu'il a dans le cœur et dans l'âme, les souffrances et la bonté de Jésus, la férocité, l'ironie sanglante et les imprécations du peuple juif, et, dans une certaine mesure aussi, la compassion des saintes femmes et la charité de Simon. Raphaël a donc fait acte de sagesse et de justice en rendant un solennel hommage à cette œuvre fervente, savante déjà, quoique rébarbative encore.

— Il a sans doute également regardé les Portements de croix gravés, en 1509, par Lucas Cranach et par Lucas de Leyde. Dans la première de ces estampes il s'est peut-être souvenu du Christ, et dans la seconde il n'a pas oublié le groupe des Saintes femmes. Mais ces réminiscences ne laisseront en lui qu'une trace presque insaisissable. — Il a dû méditer aussi le petit *Spasimo* et la Sainte-Face gravés par Albert Dürer en 1512 et en 1513, car l'image du Sauveur s'élève dans ces estampes à un degré de poésie qu'il sera possible d'égaler en le transformant, mais qu'il est difficile peut-être de pouvoir dépasser[1]...

> Signor mio Giesu Cristo, Iddio verace,
> Or tu sì fatta la sembianza vostra[2]?

III.

PORTEMENT DE CROIX DU MONASTÈRE DE SAINT-ANTOINE DE PADOUE.

Raphaël, avant d'être à Rome dans toute sa force et de consacrer une de ses œuvres capitales au Por-

1. Puisque nous avons passé les monts, n'oublions pas, à Nuremberg, les admirables sculptures d'Adam Kraft. Souvenons-nous aussi que la France a célébré le Portement de croix dans des œuvres remarquables, témoin le devant d'autel donné à la cathédrale de Narbonne par le roi Charles V à la fin du XIVe siècle (V. au musée du Louvre).

2. Dante, *Paradiso,* canto XXXI, v. 107.

tement de croix, commence, dès sa jeunesse, par s'y essayer dans un tableau de dimensions modestes et de destination secondaire. En 1505, après un premier séjour à Florence, il était retourné à Pérouse et y avait peint un tableau d'autel pour le monastère de Saint-Antoine de Padoue [1]. Sur le gradin de ce tableau il avait placé cinq petites compositions : Jésus au jardin des Oliviers, le Portement de croix, le Christ mort sur les genoux de la Vierge, St François et St Antoine de Padoue. En 1663, les religieuses du couvent de Saint-Antoine vendirent, moyennant 601 écus romains, l'ensemble du gradin à la reine Christine [2]. Ces tableaux appartinrent ensuite au duc Bracciano, puis passèrent dans la galerie d'Orléans, pour être enfin vendus et dispersés à Londres avec cette galerie en 1798. Le Portement de croix passa alors dans la collection Bryan, puis dans celle de M. Hibbert, et se trouve aujourd'hui chez M. Ph. John Miles, à Leigh-Court près Bristol [3].

1. Nous décrirons ce tableau dans notre troisième volume, en parlant des Vierges glorieuses.

2. V. Mariotti, *Lettere pitt. Perug.*, p. 125.

3. Le Christ au jardin des Oliviers appartint aussi à la galerie Bryan, et fut vendu, en 1800, moyennant 42 livres sterling (1,050 fr.). Il passa ensuite chez lord Eldin à Édimbourg, puis chez Samuel Rogers, et enfin chez miss Burdett Coutts, où il se trouve encore aujourd'hui. — Le Christ mort sur les genoux de la Vierge fit également partie de la galerie Bryan, et fut vendu dans cette galerie moyennant 60 livres sterling (1,500 francs). Il appartint successivement à M. de Bonnemaison, au comte Karl Van Rechberg, à sir

Cette peinture se développe sur une largeur de 0m,625 et sur une hauteur de 0m,220. Deux cavaliers ouvrent la marche. Le premier, monté sur un cheval noir, est un Turc originaire de Pérouse : il porte un étendard et regarde en arrière; malgré son accoutrement d'emprunt, son allure est légère et sa désinvolture élégante. Le second, le feutre en tête, la poitrine armée d'une cuirasse, les chausses collantes aux cuisses et aux jambes, chevauche sur un étalon blanc, avec la fière prestance d'un chevalier parfait courtisan de la cour d'Urbin. Le Christ arrive ensuite portant sa croix : il est debout, se tourne vers le spectateur, le regarde avec bonté, et, s'il ne souffre pas comme devrait souffrir un homme, il aime au moins comme doit aimer un Dieu. Simon le Cyrénéen, placé derrière Jésus, qu'il assiste et soulage, est animé d'une foi sincère et d'une charité vive. Quatre gardes armés entourent le Sauveur, que tire par une corde un jeune bourreau, qui voudrait bien être terrible, mais qui n'est que charmant. Gardes et bourreaux sont trop doux, trop compatissants vis-à-vis de leur victime; ils l'entourent de leur pitié, plutôt qu'ils ne l'accablent de leur rage. Suit St Jean; puis viennent les saintes femmes au nombre de trois, entre les bras desquelles la Vierge

Thomas Lawrence et à M. M.-A. Whyte. Il se trouve aujourd'hui chez M. H. Dawsen. — Quant au St François et au St Antoine de Padoue, il est probable que Raphaël en a confié l'exécution à l'un de ses amis. Ils se trouvent à Dulwich-Collége, près Londres, et sont portés aux nos 306 et 307 sous le nom de Pérugin.

s'évanouit. On ne voit pas assez, dans ce dernier groupe, l'extrême douleur des amis de Jésus. Mais comment n'être point désarmé devant tant de candeur et de virginité?

Ce petit tableau, primitif et presque légendaire encore, porte avec lui un parfum de jeunesse et de naïveté qui rend l'âme légère et la transporte facilement dans la région des rêves. Si la raison n'est pas convaincue, le cœur au moins est attendri, et les anachronismes, aussi bien que les invraisemblances, s'effacent pour ne plus laisser de place qu'à des émotions bienfaisantes. Ce n'est pas là sans doute tout ce qu'on doit ressentir sur le chemin de la croix; mais, en attendant la grandeur et la vérité du sentiment dramatique, recueillons ce souffle précurseur et gardons-en pieusement la fraîche impression.

Raphaël, après quelques mois de séjour à Florence, revient avec bonheur aux traditions de son enfance et peint d'une main juvénile ce premier Portement de croix, plutôt comme la représentation d'un mystère que comme la transcription d'un fait. Il ne pense pas encore à la gravure de Martin Schoen, qu'il a dû voir naguère chez Pérugin. Sa nature, éprise du beau, se détourne d'abord de ces types bizarres. Ce n'est que plus tard, quand la maturité sera venue, qu'il comprendra ce qu'il y a de touchant sous ces âpres dehors et l'admirable parti qu'il devra tirer de ce Christ accablé. A vingt-deux ans, il n'a pas la science d'un historien, mais il a

l'âme d'un poëte. C'est cette poésie innée, déraisonnable si l'on veut, mais divine, qui nous pénètre et nous soulève. Non pas cependant que la réalité soit complétement oubliée : non-seulement, dans ce tableau, tout est conforme à ses indications, mais il est probable même que Raphaël s'est directement inspiré de ses contemporains et que, suivant les errements de l'école, il en a introduit quelques-uns autour de Jésus. Mais déjà s'opère cette transfiguration merveilleuse qui couvre la réalité du voile de l'idéal. Les costumes, les airs de tête, tout, dans ce *Spasimo*, respire les premières années du XVIe siècle; et au-dessus de ces caractères locaux et accidentels, plane le sentiment d'une beauté supérieure, qui assure une place à part à cette improvisation si instinctivement délicate. En 1505, la Vierge et les saintes femmes, sur la voie douloureuse, apparaissent au Sanzio revêtues d'une jeunesse qui semble ne devoir pas finir. L'amour, qui hantait il y a quelques années seulement le *Rêve du Chevalier*, remplit l'âme du jeune maître, exalte ses pensées et répand sur ses œuvres le charme d'une infinie tendresse. Oublions donc ce qu'il peut y avoir d'insuffisant dans une pareille peinture, et conservons seulement le calme et la paix qu'elle porte avec elle.

LE SPASIMO DI SICILIA.

Franchissons maintenant un espace de douze ans, transportons-nous de Pérouse à Rome et reconnaissons,

dans le grand *Spasimo* de Raphaël, une des œuvres les plus complétement belles que le génie de l'homme ait jamais produites. Les maîtres que nous avons étudiés jusqu'ici cherchaient dans les Évangiles en général une inspiration vague, et souvent même préféraient la légende à l'histoire. Le Sanzio lui-même, en 1505, n'avait pas vu au delà. Mais arrivé à l'apogée de sa force, il répand tout à coup la lumière au milieu de cette indétermination, écartant dès lors toute équivoque et s'attachant avec précision au récit de S[t] Luc... Avant de voir ce qu'est ce tableau, disons ce qui en advint et à quelle époque précise de la vie du maître il appartient.

Le Portement de croix, que l'histoire de l'art a adopté sous le nom de *Spasimo di Sicilia,* fut peint par Raphaël en 1517 pour le monastère de *Santa-Maria dello Spasimo* ou *Spasmo,* appartenant aux Olivétains de Palerme[1]. Le vaisseau qui portait cette peinture fut assailli par la tempête et fit naufrage. Tout périt, corps et bien. La mer, cependant, respecta le Portement de croix. La caisse qui le contenait surnagea, et vogua en évitant les écueils jusqu'au port de Gênes, où elle arriva saine et sauve. L'eau n'avait même pas pénétré jusqu'au tableau, qui apparut aux Génois émerveillés dans toute sa fraîcheur et tel qu'il était sorti naguère de l'atelier du maître. Dès que

1. ... *Fece Raffaello per il monasterio di Palermo, detto Santa-Maria-dello-Spasmo, de' frati di monte Oliveto, una tavola d'un Cristo che porta la croce...* (Vasari, t. VIII, p. 37.)

cette nouvelle parvint à Palerme, les moines de Monte-Oliveto réclamèrent leur propriété; mais les Génois ne voulurent pas la rendre, s'autorisant d'un miracle et faisant intervenir la volonté divine pour s'approprier le bien d'autrui. Il fallut de longues négociations et la toute-puissance du pape pour que les Olivétains de Palerme pussent rentrer en possession de leur tableau. Le *Spasimo* reprit donc la mer et, cette fois, aborda heureusement en Sicile, où il eut, au dire de Vasari, une renommée plus grande que le mont Etna : *Ha più fama e riputazione che 'l monte di Vulcano* [1]. Au XVII[e] siècle, Philippe IV le fit venir en Espagne. Pour opérer ce larcin, il dut user de ruses et s'entourer de mystère, car les Palermitains, qui regardaient leur Portement de croix comme un palladium, n'eussent pas souffert qu'on le leur enlevât[2]. Les Espagnols nommèrent ce tableau *la Joya*. Il fut placé d'abord sur le maître-autel de la chapelle royale de Madrid, passa ensuite dans la galerie du palais, fut pris par les Français en 1813, vint à Paris où il passa deux ans, et fut restitué en 1815. Il fait partie maintenant du Musée royal de Madrid [3].

1. Vasari, t. VIII, p. 38.

2. Philippe IV crut indemniser les Olivétains en leur faisant une rente de mille écus.

3. Le Portement de croix souffrit beaucoup à Paris. Son panneau était tellement vermoulu qu'il fallut transporter cette peinture sur toile avant de la faire voyager de nouveau. Cette opération se fit sous la direction de M. de Bonnemaison et sous la garantie

Raphaël, nous l'avons dit, s'est astreint à la lettre de l'Évangile selon St Luc... Le cortége est en marche et va de droite à gauche, depuis les portes de Jérusalem jusqu'au sommet du Calvaire. A travers les perspectives aériennes, l'œil peut mesurer l'élévation du Golgotha et suivre les sinuosités qui y mènent. On aperçoit au loin l'avant-garde conduisant les deux larrons, tandis que l'arrière-garde est encore engagée dans les portes de la ville. Jésus-Christ, renversé à terre, occupe le milieu du premier plan, on pourrait presque dire tout le premier plan, tant sa figure a d'importance morale et de développement pittoresque. Le Sauveur vient de s'affaisser sous le fardeau qui l'accable. Les bourreaux le tirent et le malmènent, et, tandis que le centurion donne l'ordre à Simon de prendre la croix, Jésus, entendant les sanglots des femmes qui le suivent, se tourne vers elles et leur dit : « Filles de Jérusalem, ne pleurez pas sur moi, mais pleurez sur vous-mêmes et sur vos enfants !.. » La Vierge est l'âme de ce dernier groupe ; elle reflète et complète Jésus

du duc de Wellington. Ce ne fut qu'en 1822 que le *Spasimo* put retourner en Espagne. (V. *Suite d'études calquées et dessinées d'après cinq tableaux de Raphaël,* etc., avec texte, par M. Emeric David, etc., Paris, 1822.) Le *Spasimo* est sorti triomphant de toutes les épreuves. Il a gardé toute sa puissance, et, sauf les traces des anciens joints des panneaux, sauf aussi quelques altérations partielles et légères qui n'attaquent aucune partie essentielle et ne nuisent en rien à l'impression d'ensemble, on le peut dire encore assez bien conservé. Les ornements d'or eux-mêmes sont intacts sur la bordure des draperies.

dans tous les accidents de son agonie comme dans toutes les douleurs de sa mort.

Le développement naturel d'une pareille peinture est en largeur; mais comme Raphaël avait à faire un tableau d'autel, il a dû concevoir son sujet en hauteur. Cette exigence, qui pour tout autre eût été un obstacle, lui a fourni l'occasion de donner une importance exceptionnelle aux Saintes femmes, à Simon le Cyrénéen, surtout à Jésus-Christ, tout en conservant à chacun son caractère historique. Le Sanzio n'a pas suivi les errements des maîtres fervents du XV[e] siècle qui, pour imprimer à leurs œuvres un caractère religieux, avaient besoin de se réfugier dans l'abstraction ; et en même temps il s'est gardé soigneusement de cette autre tendance, qui portait la plupart des *quattrocentisti* à introduire au sein de l'Évangile les détails et les mœurs de la renaissance italienne, et qui souvent n'allait rien moins qu'à la profanation. Sans isoler Jésus et la Vierge, comme avait fait Fra Angelico, des circonstances extérieures au milieu desquelles ils ont souffert, il les a séparés de la foule, dont Martin Schoen en Allemagne et les Ghirlandaji en Italie les avaient circonvenus. Le tableau de Raphaël appartient à l'histoire telle que Dieu lui-même en a dicté la lettre. En dehors des figures que l'Évangile présente comme type des vérités éternelles, tout le reste s'efface, ou plutôt n'a qu'une valeur accessoire et ne vaut que comme opposition, pour mieux faire sentir la beauté morale des personnages nommés dans les textes sacrés.

Jésus-Christ est tombé sous le poids du fardeau qui l'accable. Voilà donc le Fils de Dieu renversé, presque rampant sur la voie douloureuse; voilà le Roi des siècles, Celui devant qui tout genou fléchit au ciel, sur la terre et dans les enfers, le voilà abandonné du ciel et livré sur la terre à la cruauté des hommes de sang! Simon s'empare de la croix et veut en décharger les épaules du Sauveur. Mais Jésus retient l'instrument de son supplice; le Dieu proteste en lui contre les faiblesses de l'homme, en faveur des souffrances dont il ne veut pas se dessaisir. Le mouvement et la majesté de toute cette figure sont admirables. La main droite s'attache à un des bras de la croix, et tandis que le bras et la main gauches, tendus en avant et portant sur une pierre, soutiennent et relèvent le corps qui paraît de trois quarts à gauche, la tête se tourne en arrière et s'incline sur l'épaule gauche, se montrant alors de trois quarts à droite. Les traits ne trahissent aucune défaillance; ils accusent bien la douleur, mais une douleur transfigurée par l'amour et donnée tout entière à la compassion. Jésus, en effet, oublie les tourments qu'il endure, pour ne penser qu'aux souillures qu'il va laver de son sang. Son visage amaigri porte l'empreinte d'une sublime angoisse; mais, loin d'en être défiguré, il arrive à un degré de noblesse et de beauté où l'homme ne peut atteindre que dans les larmes. Le sang, qui afflue à la tête, lui donne une animation, un éclat, un rayonnement prodigieux. Tout le

côté gauche est plongé dans l'ombre et produit une vive opposition avec le côté droit, qu'éclaire une lumière empourprée. Les cheveux à reflets roux sont relevés sur les tempes, passent derrière l'oreille, tombent sur les épaules et jusque sur la poitrine, formant avec la chaude couleur des chairs et avec la couleur plus pâle de la barbe qui couvre la lèvre supérieure, le menton et le bas des joues, des tonalités vigoureuses et remplies d'harmonie. Le front, couronné d'épines, souillé de sang et anxieusement contracté, n'en brille pas moins d'une majesté divine. Les yeux, chargés d'ombres transparentes, laissent percer, à travers la douleur qui les couvre, la flamme d'une incommensurable tendresse; ils se lèvent vers les saintes femmes, pleurent sur elles et les regardent avec un amour infini. En même temps, la bouche fait entendre avec autorité, mais sans rien perdre de sa douceur, les prophétiques paroles : « Filles de Jérusalem, ne pleurez pas sur moi, mais pleurez sur vous-mêmes et sur vos enfants! » Raphaël a peint cette figure d'un pinceau large, facile, délicat sans être minutieux, obéissant avec rapidité à une pensée voulue et longuement réfléchie, disant avec clarté tout ce qu'il faut dire, sans s'égarer un instant au milieu des détails inutiles. La couleur, tout en se tenant dans les notes graves, prend une sonorité puissante. Les chairs, couvertes de sueur et injectées de sang, ont une remarquable valeur à côté de la robe

bleue, virant à la teinte neutre [1]. Les lumières sont franches ; les ombres, nettement accusées, épaisses sans être lourdes, ne cachent rien des parties qu'elles enveloppent... Voilà donc enfin le grand problème complétement résolu : l'accord parfait est trouvé entre le sentiment de la beauté et l'expression des affections les plus vives. Rien de plus poignant que la douleur de Jésus, et rien de plus excellent que sa beauté. Cette beauté, sans songer à paraître, sans se faire à elle-même la moindre concession, s'abstrait, se donne tout entière et sans arrière-pensée à la vérité dramatique, et, en se sacrifiant ainsi, s'exalte, grandit et monte à sa plus haute puissance. L'art n'avait rien dit auparavant qui arrivât à ce degré d'éloquence, et ne produira rien sans doute qui puisse y atteindre jamais. En se tenant en deçà, la beauté, qui réside dans l'accord des passions avec les traits les plus purs capables de bien les rendre, ne serait pas complète; en allant au delà, elle deviendrait fausse et tomberait dans l'exagération. L'émotion ne saurait être plus grande sans cesser, non-seulement d'être belle, mais aussi d'être vraie.

Nous n'avons jusqu'ici rien vu de semblable. Cependant, en nous retournant vers le Christ de Martin Schoen, nous reconnaîtrons, non pas le Christ de Raphaël (entre ces deux figures il y a tout un monde),

1. Cette robe est ornée d'une broderie d'or à la hauteur du cou et au bas de la manche.

mais un des germes obscurs qui, sous l'influence d'un incomparable génie, a contribué pour sa part à la production de la grande beauté qui vient de nous émouvoir et de nous ravir en même temps. Qu'a donc fait Raphaël pour opérer cette métamorphose? Il a regardé Jésus-Christ tel que le comprenait, de 1466 à 1470, le maître de Colmar, et il a reconnu dans cette conception une idée dramatique et touchante déjà, mais dont la forme était vulgaire encore et qui n'avait pas non plus le souffle nécessaire pour s'élever au niveau de l'Évangile. Quelque imparfaite qu'il trouvât cette figure du Sauveur, il l'a prise néanmoins, et, tout en lui conservant l'attitude et le geste qu'elle avait déjà, il en a profondément modifié le sens moral et l'intention religieuse. Au lieu de rester sur un terrain vague et indécis entre les quatre Évangélistes, il s'est, nous l'avons dit, résolûment placé au point de vue de St Luc, et, grâce aux saintes femmes introduites au premier plan de ce récit, il a pu donner à Jésus un mouvement plus vif plus noble, plus pénétré surtout de cette abnégation sublime qui est le caractère par excellence de sa divinité. Le Rédempteur alors ne se montre plus de face vis-à-vis du spectateur, comme pour lui faire part des douleurs de sa Passion; il se retourne de trois quarts vers les amis qui le suivent et se donne complétement à eux. Au point de vue pittoresque, la figure y gagne beaucoup, et elle devient plus complète aussi au point de vue chrétien. A la place de cette physio-

nomie immobile et navrante, qu'on ne peut admirer qu'avec restriction dans la gravure de Martin Schoen, on a véritablement devant soi le Fils de Dieu fait homme, déversant avec animation, au moment où il va se sacrifier, tout son amour et toutes ses souffrances sur les misères qu'il est venu guérir. Voyez alors le mouvement de la tête, et sentez-en la poésie grandiose. Contemplez ce visage baigné de sueur, conservant toute sa beauté sous le sang, sous les larmes. Regardez les belles ondulations de la barbe et des cheveux, et par quel trait de lumière l'épaule, que découvre la robe, se détache du cou. Que de ressources, que d'artifices de génie, auxquels le bon Martin ne songeait même pas! Les bras et les mains de Jésus s'arrangent aussi, dans le tableau de Raphaël, tout autrement que dans la gravure de Martin Schoen. Raphaël relève le bras de la croix que Martin Schoen faisait porter à terre, et, grâce à l'intervention de Simon, Jésus retrouve en partie la liberté de son mouvement. Le bras droit prend alors un développement qu'il n'avait pas, et la main droite, qui s'attache à la croix, acquiert également une valeur et une clarté d'intention qui lui manquaient. Le bras gauche, de son côté, en se tendant davantage, et la main gauche en s'appuyant contre terre avec plus de fermeté[1], opposent une résistance plus énergique à la chute du corps, le relèvent et lui donnent une dignité que le

1. Cette main est de toute beauté.

maître allemand ne soupçonnait pas. Quant à l'ajustement, c'est de part et d'autre une simple robe fixée à la taille par une corde que tire un des bourreaux. Mais quelle distance il y a entre la forme sèche, étriquée, cassée, sans grâce, donnée par Martin Schoen à ce vêtement, et l'ampleur, la souplesse, la dignité de cette draperie traînante qui, sous la main de Raphaël, conserve à Jésus, même au milieu des ignominies de sa mort, un air royal de grandeur et de majesté [1] ! Les plis simples, naturels et savants, sont, non-seulement élégants dans leur ordonnance, mais significatifs dans leur agencement. C'est ainsi, par exemple, que la large manche qui couvre le bras gauche fait comprendre la spontanéité de mouvement du membre qu'elle enveloppe. Ce bras, il n'y a qu'un moment, était relevé presque horizontalement vers la croix, et il vient à l'instant même, en se fixant à terre, de prendre une position verticale; on le voit à la disposition des plis, qui n'ont pas encore eu le temps de tomber complétement et d'obéir aux lois de la pesanteur... Donc, s'il faut signaler les points de ressemblance qui, devant le Christ de Raphaël, font songer au Christ de Martin Schoen, il importe surtout de sonder les abîmes qui séparent ces deux figures. La conception du maître de Colmar est un effort sincère qu'il fallait signaler, en quelque lieu qu'il se produisît,

1. Cette robe couvre les pieds et traîne à terre derrière le Christ. Dans Martin Schoen, la robe découvre les pieds, qui sont loin d'avoir une forme élégante.

un demi-siècle avant le tableau de Raphaël; mais ce n'est qu'une des nombreuses étapes auxquelles l'art chrétien s'est un moment arrêté. Le beau et le vrai, si ardemment poursuivis par tant de générations successives, trouvent enfin leur réalisation dans l'œuvre du Sanzio. Ils la trouvent, grâce à la concentration de tous les éléments de beauté dans une même main. On vient de voir comment Raphaël en avait usé avec Martin Schoen. Il a fait de même avec l'antiquité. Il a recueilli, comme lui appartenant, tout ce qui pouvait le guider vers la perfection et il a pris son bien partout où il l'a trouvé. En peignant son Christ, il ne s'est donné aucun modèle, il n'a puisé qu'à sa propre inspiration, il ne s'est souvenu précisément ni d'Apollon, ni de Jupiter, ni d'aucun des dieux de la Fable. Est-ce à dire pour cela que les grands exemples de la plastique grecque ne lui aient pas servi? Nullement; et l'on peut affirmer que, sans l'étude et le goût de l'antiquité, il ne serait pas arrivé à ce degré de beauté. De même que pour peindre une belle femme, il lui en fallait voir plusieurs et choisir dans chacune ce qui s'y trouvait de plus beau, de même, pour arriver à la représentation du Sauveur, il était important qu'il connût les conceptions les plus hautes par lesquelles un peuple passionné de la forme avait cherché dans l'homme la divinité même. Mais si la main de Raphaël, grâce à ces réminiscences, a pris en traçant l'image du Fils de Dieu plus de souplesse et de fermeté, son âme s'est exclusivement pénétrée de l'Évangile.

Le Christ de la Cène de Léonard ayant presque disparu sous la ruine au couvent de Sainte-Marie-des-Grâces, le Christ de Raphaël, dans le *Spasimo di Sicilia,* demeure le plus beau que l'art chrétien nous ait transmis, celui qui donne la plus grande idée de l'infinie puissance du Fils de l'homme pour souffrir et pour aimer.

Après Jésus et presque en même temps que Jésus, c'est la Vierge qu'il faut voir. Il entre dans l'économie du plan divin qu'elle soit semblable à son Fils, que, comme lui, elle surmonte toutes les douleurs, mais que, comme lui aussi, elle les sente dans toute leur force et dans toute leur étendue. « Jésus-Christ, qui veut faire de sa sainte Mère une vive image de sa Passion, ne manque pas d'en imprimer tous les traits sur elle... Peut-être même arrivera-t-il qu'ainsi que les rayons du soleil redoublent leur ardeur étant réfléchis, ainsi les douleurs du Fils, réfléchies sur le cœur de la Mère, auront plus de force pour toucher les nôtres [1]. » Ainsi parle Bossuet, et Raphaël un siècle et demi auparavant a exprimé la même pensée dans un langage plus clair, plus universel et plus merveilleux encore. Si, dans son Spasimo, il n'a donné à la Vierge que la seconde place, il l'a mise néanmoins sur le même plan que Jésus et elle doit y rester dans l'esprit du spectateur. Le Sauveur, sous le poids de sa croix, s'affaisse sur ses genoux, et la Vierge aussi du même coup tombe age-

1. Bossuet, t. XIII, p. 171.

nouillée, le corps également brisé, entre les bras des saintes femmes et du disciple bien-aimé. Son visage est enflammé comme celui de son Fils ; elle est en proie aux mêmes souffrances, rayonne du même amour, aspire à la même mort. Tels nous voyions la Vierge et l'enfant Jésus au sortir de la Crèche, animés déjà des mêmes affections, vivant de la même vie, heureux des mêmes joies, tristes des mêmes pressentiments, tels nous retrouvons le Christ et sa Mère sur la voie douloureuse. La Vierge, soutenue par Marie-Madeleine, par Marie de Cléophas et par S[t] Jean, se penche vers Jésus et tend vers lui ses bras. Toute la figure se présente de trois quarts à gauche. Le costume se compose d'une robe violette dont les manches longues couvrent complétement les bras[1], et d'un manteau bleu[2] qui descend du sommet de la tête sur les épaules et que soulève une des saintes femmes[3] pour laisser à la Vierge la liberté de son mouvement. La tête, qui se porte en avant, est légèrement penchée sur l'épaule droite. Un voile blanc, que la Mère du Sauveur léguera aux vierges qui se consacreront à son Fils, enveloppe sévèrement les cheveux, passe le long des joues et sous le menton, pour tomber ensuite sur la poitrine et derrière le dos[4]. Le

1. Cette robe est de même nuance (teinte neutre) que la robe du Christ. Elle est également garnie d'une broderie d'or aux poignets.

2. Ce manteau, d'un bleu franc, est aussi bordé d'une broderie d'or.

3. On la nomme généralement Marie de Cléophas.

4. On reconnaît le voile et la coiffure des religieuses.

front est contracté comme celui du Christ. Les yeux, fixés sur le Rédempteur, aiment de la même tendresse, rayonnent de la même âme, pleurent les mêmes larmes. L'accentuation de la bouche répond également à l'accentuation de la bouche de Jésus; et des lèvres semblablement entr'ouvertes sortent aussi des paroles désolées : « Il est de ce Fils et de cette Mère comme de deux miroirs opposés, qui, se renvoyant réciproquement tout ce qu'ils reçoivent par une espèce d'émulation, multiplient les objets jusqu'à l'infini. Ainsi leur douleur s'accroît sans mesure pendant que les flots qu'elle élève se repoussent les uns sur les autres par un flux et reflux continuel[1]... » La couleur elle-même est identique dans les deux visages. Le sang qui affluait à la tête du Christ, afflue avec la même chaleur à la tête de Marie et répand de part et d'autre la même animation. La Vierge est là d'ailleurs dans la réalité de son âge et de sa position. En 1505, le Chemin de la croix apparaissait à Raphaël aplani, sans obstacles, presque fleuri, et les fraîches jeunes filles qui jouaient alors le rôle de la Vierge et des saintes femmes sur ce théâtre de convention cherchaient vainement des sanglots dans leurs cœurs épanouis. En 1517 la vérité se montre partout : la montée du Calvaire reprend ses aspérités, ne cache aucune de ses horreurs, et, parmi les amis désolés de Jésus, la Vierge se montre telle que doit paraître une vraie mère à

1. Bossuet, *Premier sermon sur la Compassion de la Vierge.*

côté du gibet de son fils. Cependant, sur une telle situation le sentiment de l'idéal répand un voile divin qui, sans rien cacher des émotions naturelles, les élève dans les régions où tout se transfigure au sein de la beauté. La Vierge connaît les desseins de Dieu. Elle sait que Jésus doit mourir, et qu'elle doit ressentir jusqu'au fond de ses entrailles tous les coups qui le frappent. Elle le sait et elle le veut aussi. Donc, aucune révolte, aucune violence; mais une résignation et une soumission absolues, qui rendent plus pathétique encore l'entraînement de la Mère vers son Fils. Dieu, en associant Marie à sa génération éternelle, a fait couler en elle, en même temps qu'il a répandu sur Jésus, « la splendeur de sa gloire et la vive image de sa substance. » Voilà d'où vient, depuis le *Sposalizio* jusqu'au *Spasimo*, la beauté de la Vierge et sa ressemblance avec Jésus[1].

Parmi ceux qu'a aimés le Sauveur, la plupart ont fui. Cependant il en reste un petit groupe, et le Christ, tout à l'heure en se retournant, a pu reconnaître autour de sa Mère Marie-Madeleine et Marthe, sœurs de Lazare, Marie de Cléophas et l'apôtre S[t] Jean. Voilà les quatre personnages historiques que Raphaël a choisis, en compagnie de la Vierge, pour reconnaître et saluer Jésus dans la divinité de sa misère. Il a omis

1. La collection de Florence possède un très-beau dessin du groupe de la Vierge et des saintes femmes. La Vierge y a déjà un grand caractère de douleur et de beauté.

Salomé, mère des enfants de Zébédée, et quelques femmes fidèles qui ne sont pas nommées, mais qui avaient coutume de suivre et de servir Jésus. C'était là tout l'amour du monde, le petit troupeau, *pusillus grex*, demeuré fidèle sur le chemin du Calvaire. « C'était assez pour que le Sauveur y reconnût tous ceux qui l'avaient aimé avant sa venue sur la terre, et tous ceux qui l'aimeraient un jour. Il voyait dans sa Mère, la Vierge par excellence, toute l'assemblée des vierges; dans Marie de Cléophas et dans Salomé, tout le chœur des mères et des épouses chrétiennes; dans S[t] Jean, la représentation des apôtres, des martyrs, des prophètes, des jeunes hommes voués à la chasteté, et des hommes puisant au sein de la foi la dignité surnaturelle de tous les offices humains; il voyait enfin, dans Marie-Madeleine, l'innombrable et sacrée multitude des pécheurs convertis, retrouvant dans la pénitence la robe nuptiale trempée au sang de l'Agneau[1]. »

S[te] Marie-Madeleine[2] se tient à droite de la Vierge. Son corps est penché vers la Mère de Jésus, qu'elle soutient de ses deux bras, tandis que sa tête

1. Lacordaire, *Sainte Marie-Madeleine*, p. 118.

2. Marie s'appelait Madeleine, du bourg de Magdala sur les bords du lac de Galilée, soit qu'elle en fût originaire, soit qu'elle y eût résidé longtemps. S[t] Matthieu et S[t] Marc disent expressément qu'elle était du nombre des femmes qui avaient suivi Jésus de la Galilée et qui le servaient. (Matth., XXVII, 55 et 56; Marc, XV, 40 et 41.)

se tend vers Jésus lui-même, à qui elle parle avec une grande animation. Elle a, dans sa désinvolture et dans son expression, une passion singulière, presque de la violence. Sa robe, d'un rouge vif, découvre sa poitrine ; mais ses longs cheveux dénoués, simplement séparés au milieu de la tête et tombant en ondes épaisses, cachent et enveloppent ses épaules comme dans un vêtement. Cette chevelure d'un blond roux encadre le visage, et ajoute par son désordre à la vivacité de la physionomie. Marie-Madeleine, comme la Vierge, souffre des douleurs du Christ; mais elle manque de ce calme et de cette douceur qui élèvent tant au-dessus de l'humanité Jésus et sa Mère. Elle se révolte, se passionne, s'exalte et ne peut se contenir. Ses yeux et sa bouche éclatent en sanglots, et tous ses traits sont noyés dans les larmes. Voilà donc « cette Marie, qui oignit le Seigneur d'un parfum et qui essuya ses pieds avec ses cheveux[1]... » Ce n'est plus, il est vrai, « cette femme en qui la jeunesse et la beauté déguisaient mal l'opprobre du vice et qui s'approchait timidement des pieds de Jésus, comme une servante, pour y répandre et y essuyer des pleurs. Trois années de grâce ont passé sur son front, et c'est la sainteté qui enveloppe toute sa personne d'une auréole divine[2]. » Le péché, sous le regard de Jésus, s'est transfiguré en amour.

1. Jean, XI, 2.
2. Lacordaire, *Sainte Marie-Madeleine,* p. 105.

Marthe est debout derrière sa sœur[1]. C'est une figure jeune, humble, silencieuse, recueillie, profondément triste et aimante aussi, mais retirée en elle-même sur un plan déjà secondaire et contrastant, par le calme de son attitude, avec Marie-Madeleine, dont la passion déborde avec violence. La tête, vue de trois quarts à gauche, est légèrement penchée sur l'épaule droite, et les mains jointes se lèvent avec une piété touchante à la hauteur des joues. Deux modestes bandeaux de cheveux châtains encadrent le front et sont ramenés au-dessus de l'oreille, pour se perdre ensuite sous une draperie verte à rayures claires qui s'enroule au sommet de la tête. Les yeux pleurent, tous les traits du visage sont absorbés dans la contemplation de Jésus-Christ, et la douleur de cette figure, pour être contenue, n'en est pas moins grande. Un manteau bleu clair, en forme de *peplus*, enveloppe les épaules et les bras[2]. Le geste est d'une grande éloquence et d'une remarquable simplicité. Il y a, dans cette belle image, un souffle inspirateur qui rappelle l'antiquité et qui appartient cependant au plus pur christianisme. C'est une Polymnie chrétienne,

1. Nous pensons que cette figure doit représenter Marthe plutôt que Salomé. Elle a, en effet, une jeunesse qui sied à la sœur de Marie-Madeleine, et qui s'accorderait mal avec l'âge que devait avoir alors la mère de deux des apôtres de Jésus, S[t] Jacques le Majeur et S[t] Jean l'Évangéliste.

2. On ne voit que le haut du corps. Tout le bas disparaît derrière les figures de S[te] Marie-Madeleine et de S[t] Jean.

une muse métamorphosée en sainte, en qui le lyrisme classique a fait alliance avec l'humilité religieuse, et dont les mains ferventes, après avoir rejeté les anciens attributs, n'aspirent plus qu'à la croix. Polymnie, inspirée par Orphée, avait inventé l'harmonie; Marthe, instruite par Jésus, présidera désormais aux vertus du foyer domestique. Raphaël a transfiguré la mère d'Œagre[1] et il en a fait la sœur de Lazare. Il a conquis ainsi à l'art moderne une des plus nobles figures de l'art antique; et en la plaçant avec Marie-Madeleine au sommet des affections humaines, il a montré que l'âme, pour appartenir à Dieu, ne cesse pas pour cela d'être à la poésie.

Une autre sainte femme, que l'on nomme généralement Marie, femme de Cléophas, mais qui est évidemment trop jeune pour représenter la mère de S[t] Jacques le Mineur, est agenouillée sur le premier plan à gauche de la Vierge. Elle est vue de profil à gauche et presque de dos. De la main droite elle soulève le manteau de la Mère du Christ, et de la main gauche elle la soutient par-dessous le bras. Sa tête est d'une grande élégance et admirablement coiffée de nattes blondes, qui ceignent le front comme d'un diadème; un bandeau bleu s'enroule autour de ces nattes. L'œil répand des larmes; la bouche parle et prie, tous les traits sont purs, parfaitement beaux, un peu froids, bien que conservant l'accentuation douloureuse qui

1. Polymnie était mère d'Œagre.

sied en un pareil lieu. Le galbe des joues, le dessin de l'oreille, le modelé du cou et des épaules sont remarquables. Une écharpe bleu clair rayée d'or est jetée sur le dos et forme un bel accord avec la robe couleur pourpre qui dessine les formes du corps et des membres, en découvrant avec un peu trop de complaisance peut être le pied gauche, légèrement replié sur lui-même[1]. Ce pied, souple, flexible, complétement nu, s'est retrouvé souvent comme de lui-même sous le pinceau de Raphaël, et partout, sur un dire légendaire, on lui attribue la même origine. On le voit dans les fresques d'Héliodore, de la Messe de Bolsène et de l'Incendie du Bourg, dans les cartons des tapisseries aussi bien que dans la Transfiguration, et toujours il fait songer à la Fornarine. Dans le Portement de croix aussi, on a voulu reconnaître et nommer la maîtresse de Raphaël. Si cette réminiscence profane a poursuivi le Sanzio jusque dans un pareil lieu, c'est un tort assurément. Mais rien n'autorise une pareille affirmation : et en admettant même que Raphaël ait pris pour modèle la fille du Fornaro; en supposant qu'il l'ait arrangée, posée à plaisir, qu'il se soit complu dans sa riche et puissante beauté, on peut affirmer que cette femme n'a été pour lui qu'une indication matérielle, et qu'il s'est hâté de la transfigurer par l'esprit comme par le style. La Fornarine était brune, la sainte

1. Une ceinture attache cette robe à la taille.

femme du Spasimo est blonde. Les traits également sont méconnaissables : ils ne rappellent en rien le portrait du palais Barberini, et sont couverts de ce quelque chose d'impersonnel et de grandiose qui fait d'une figure la représentation d'une idée. Les couleurs qui la parent sont à la vérité très-heureuses ; mais elles n'ont rien qui attire l'œil d'une manière exagérée, ni qui le retienne plus que de raison. Pourquoi d'ailleurs s'attacher toujours aux petits aspects, et crier au scandale quand rien de sérieux ne motive une semblable dénonciation ? Quelle que soit la femme que Raphaël ait placée momentanément devant lui, il en a bien vite oublié l'image accidentelle, pour ne se souvenir que du rôle éternel qu'il voulait lui confier. Il l'a fait entrer franchement et sans arrière-pensée dans la voie douloureuse, et lui a donné le droit de s'agenouiller sans irrévérence à côté de la Vierge.

Entre Marie de Cléophas et Ste Marie-Madeleine, St Jean est placé derrière la Vierge, et, se penchant sur elle, l'entoure de ses bras. Il est vêtu d'une tunique verte et d'un manteau rouge dont on n'aperçoit qu'un des pans rejeté en arrière. De longs cheveux presque blonds, séparés au milieu du front, se répandent de chaque côté le long des joues et tombent jusque sur les épaules. Les yeux sont plongés dans l'ombre, mais on n'en voit pas moins les larmes qui en coulent et la vive lumière qu'ils répandent autour d'eux. Tous les traits du visage souffrent, mais sans rien perdre de leur grâce ni de leur beauté.

Comme forme et comme disposition pittoresque, cette tête de S[t] Jean répète à peu près la tête de S[te] Marie-Madeleine : c'est la même inclinaison, le même trois quarts à gauche, la même chevelure dénouée et pendante. Il semble que Raphaël ait voulu exprimer, par une ressemblance physique, deux âmes également affectées et semblablement aimantes. Il y a cependant une différence notable entre la douleur de S[te] Marie-Madeleine et celle de S[t] Jean : l'une se laisse dominer par la passion, elle est violente et ne se contient pas, elle se révolte, éclate directement vis-à-vis de Jésus, ne comprend pas pourquoi le Fils de Dieu se laisse ainsi traîner à la mort, et comment cette voix puissante, qui a ressuscité Lazare, d'un mot n'écrase pas les bourreaux ; l'autre est calme, contenue, recueillie, virginale, réfléchie, elle pressent les mérites de la croix, et, se reportant avec effusion vers la Vierge, elle adore le mystère de l'amour. Il est difficile de rêver une image plus suave et plus jeune, plus douloureuse et plus tendre de l'apôtre qui se distingue des autres par cette parole si belle de grâce et de simplicité : « le disciple que Jésus aimait[1]. » Voilà bien « l'évangéliste du cœur de Jésus » et le témoin le plus fidèle de sa divinité. « Aucun autre ne l'a mieux comprise ; aucun n'a répété plus fidèlement ce que le Fils de l'homme affirmait du Fils de Dieu, et n'a vu de plus près ce qu'il a entendu de moins loin.[2] »

1. Jean, XIX, 26.
2. Lacordaire, *Sainte Marie-Madeleine*, p. 471.

Derrière les amis de Jésus s'avance un groupe d'hommes à cheval en tête duquel on remarque le centurion. C'est un cavalier romain ; il est monté sur un cheval blanc richement harnaché, et il étend le bras dans l'attitude du commandement. Il a vu l'accablement de Jésus, et il ordonne à Simon de porter la croix. Il est vêtu d'une tunique pourpre et d'une cuirasse d'acier poli rehaussée d'or. Sa tête est vue de profil à gauche, nue, avec des cheveux courts. Malgré sa dureté naturelle, ce personnage officiel paraît souffrir des souffrances du Christ. — Le représentant de l'autorité locale chevauche sur un cheval noir à côté du centurion, et se tourne vers lui comme pour l'inviter à compatir à la détresse de Jésus. Il est vêtu d'une robe noire et coiffé, selon la mode orientale, d'une sorte de turban rouge. Une longue barbe soyeuse encadre son visage régulier, auquel la pitié imprime presque le caractère de la bonté. — Les gardes qui suivent, au nombre de trois, sont armés de casques et de lances[1] ; ils ont eux-mêmes une expression de douceur et de bienveillance qui fait songer encore à ces soldats, semblables à des anges, que Raphaël enfant plaçait à côté du tombeau de Jésus[2]... Ainsi, jusqu'à la fin, Raphaël ne peut se défendre de ce penchant naturel qui partout et toujours le ramène vers la grâce. Son génie a beau grandir, jamais il ne perd

1. Celui du milieu est plus âgé que les deux autres.

2. V. dans la galerie du Vatican, la Résurrection de Pérugin, dans laquelle Raphaël a peint, dit-on, les gardes.

le caractère de la bonté, toujours il garde certains aspects charmants de l'enfance, la naïveté et la candeur, qui font partie chez lui de la puissance créatrice. Dans ses œuvres les plus achevées, les dons de nature prennent le pas sur les prescriptions de la règle. Cependant l'alliance entre l'inspiration et la science a été par lui-même définitivement conclue. Il n'a rien négligé, rien omis; il a appelé à son aide l'ordre, la mesure, toutes les ressources du style et de la pensée; mais la science, quelque grande qu'elle soit, demeure subordonnée à l'inspiration, qui conserve la prééminence et l'autorité. Voilà pourquoi ces gardes et ce monde officiel, auxquels tout autre peintre eût donné sans doute un air rébarbatif et gourmé, ont ici, sous des caractères variés, presque les traits de la grâce. L'influence de la Rédemption s'étend même aux ennemis du Sauveur; leurs cœurs sont attendris, la compassion s'en empare et, sans les amollir, les tourne vers Jésus. — La même influence se fait sentir, avec plus d'évidence encore et par des traits d'une singulière éloquence, dans la figure d'un fantassin qui court au milieu du tableau, en se couvrant la poitrine de son bouclier[1] et en se retournant vers le centurion dont il transmet les ordres. Sa tête est coiffée d'un turban blanc, et sa face basanée respire la plus grande élévation de style et de poésie. L'inspiration déborde dans toutes les parties de cette œuvre, et s'étend jusqu'aux

1. Ce bouclier est jaune.

plus humbles personnages. Aucune reproduction ne donne une idée suffisante de cette énergie, de cette animation, de cette grandeur simple et pathétique. Raphaël a sans doute abandonné en partie à ses élèves l'exécution des cavaliers placés derrière les saintes femmes; mais il se retrouve lui-même et sans intermédiaire dans cette figure qui, posée au milieu et sur un plan secondaire, établit une transition savante autant qu'harmonieuse entre les deux parties extrêmes du tableau. A droite, le groupe armé représente ce qu'on doit à César. Au centre, dans le Christ et dans les amis qui le suivent, on voit ce que le monde doit à Dieu. A gauche enfin, avec les bourreaux, nous allons reconnaître ce que la nature, sous l'empire du mal, donne à la brutalité... Mais auparavant regardons, au-dessus de ces passions grossières et de cet abus à la fois légal et désordonné de la force, une figure qui tient à Jésus-Christ par les liens de la charité : c'est « le Cyrénéen nommé Simon, père d'Alexandre et de Rufus[1]. »

Simon est d'une prestance athlétique, et il trouve dans sa foi des forces surhumaines pour aider et servir Jésus. Placé à côté de lui, il s'empare de la croix, la soulève de ses deux mains, et se tourne avec indignation vers un des bourreaux qui veut en faire peser tout le poids sur le Christ[2]. La tête, vue de trois

1. Marc, xv, 21.

2. La main droite de Simon se fixe à l'extrémité supérieure de la croix, et la main gauche la saisit par le montant.

quarts à gauche, se porte vivement sur l'épaule droite; bien que fortement accentuée, elle conserve de belles lignes, moins nobles et moins pures que celles du Rédempteur, mais empreintes de bonté et trouvant dans leur violence même les éléments de leur grandeur. Cette violence, en effet, est dirigée tout entière contre les ennemis de Jésus, et marque par opposition une sympathie profonde pour les douleurs du Christ. Le front, haut et vivement contracté, est couronné de cheveux courts, bouclés, noirs bien que déjà grisonnants; et la barbe, qui couvre le bas du visage, leur répond avec une accentuation plus marquée vers le blanc. Les yeux sont terribles dans le regard qu'ils lancent du côté des bourreaux, mais on les sent susceptibles aussi d'une grande douceur; la bouche ouverte reproche aux barbares leur cruauté, mais elle est plus compatissante encore qu'irritée. Tout ce qui approche de Jésus subit le contact de sa divinité, tout, jusqu'à ce Cyrénéen qui, forcé de partager le fardeau de la croix, dévoue tout à coup au Seigneur, non-seulement toutes les forces de son corps, mais aussi toutes les puissances de son âme et toutes les facultés de son cœur. Simon, à côté du Fils de Dieu, montre ce que peut la force physique de l'homme, quand elle se met au service de la force morale par excellence : elle domine alors la matière, s'impose à elle et commande en maître. Les bourreaux et les gardes, malgré le pouvoir dont ils disposent et malgré les armes dont ils sont pourvus, semblent faibles et im-

puissants vis-à-vis de cet homme, qui suffit à lui seul pour couvrir et protéger Jésus. A l'opposé du géant Christophe, que la légende montrera deux siècles et demi plus tard ployant sous l'enfant Jésus, Simon, sous le poids de la croix, grandit et devient invincible. Il écrase de son regard et fait reculer devant lui les ennemis du Rédempteur. Raphaël n'a rien conçu de plus fier et de plus dramatique que cette figure. La couleur et le dessin en sont également beaux. Les chairs sont vigoureuses et basanées. Une chemise blanche, aux manches retroussées, découvre le cou, la poitrine et les bras. Par-dessus cette chemise, une tunique d'un bleu très-pâle est jetée seulement sur l'épaule droite et descend jusque sur les genoux. Un pantalon vert complète cet ajustement ; il est noué au bas des jambes par des rubans rouges et couvre la partie postérieure des pieds [1]. Tous les muscles sont en jeu ; ils peuvent beaucoup sans beaucoup d'effort, et sont rendus avec une science que rien ne passe, mais que domine toujours le sentiment de la beauté.

La science ne se montre pas avec moins d'évidence dans le bourreau qui tire la corde enlacée autour du corps de Jésus. Cette figure est vue de dos sur le premier plan. Le visage, qui se tourne vers le Christ et se montre à peine de profil perdu à droite, est plongé dans l'ombre. Ce qu'on voit des traits est menaçant,

1. L'extrémité des pieds est nue. C'est la jambe droite qui soutient le poids de la figure. La jambe gauche, ramenée en arrière, va se porter en avant pour se rapprocher de Jésus.

féroce, plein d'imprécations. Les cheveux disparaissent sous une draperie bleu clair arrangée en volutes sur les côtés de la tête et rappelant ainsi la coiffure de certains *antiques* égyptiens. Le cou est épais, les épaules sont larges et les membres puissants. Une chemise blanche sans bras, un justaucorps jaune sans manches, un pantalon, ou plutôt un caleçon blanc qui découvre les jambes et presque les cuisses, forment tout l'ajustement. La main gauche, ramenée le long du corps, tient l'extrémité de la corde, que la main droite levée au niveau de la tête tire avec violence, en se faisant de l'épaule droite un levier pour la mieux tendre. La jambe gauche, qui se porte en avant, pèse sur le sol; tandis que la jambe droite tendue en arrière ne touche à terre que par l'extrémité du pied, prenant ainsi un développement qui montre la violence de cette nature brutale, dont la seule idée est d'arriver vite avec sa victime au lieu du supplice. Voilà un individu de la plus grossière espèce, et la passion qui l'anime est odieuse. Cependant Raphaël, en le plaçant sur le premier plan, n'a pas voulu qu'il devînt un objet de dégoût, d'épouvante ou d'horreur. Il a caché ses traits presque complétement, n'a laissé parler que les muscles, et il a fait dire ainsi à cette figure tout ce qu'elle pouvait dire et dans le seul langage qui lui convînt. Le visage de l'homme dont l'âme est inerte ne mérite pas de paraître. Raphaël n'a cherché dans ce personnage qu'une expression dynamique, et il l'a trouvée avec une justesse de calcul qui défie la science la plus exacte.

— Un autre bourreau, vêtu d'une veste rouge et d'une tunique bleue, se présente de face sur un second plan. Penché sur le Christ, il pose lourdement sa main gauche sur la croix, afin d'en accabler sa victime, qu'il menace en même temps d'une lance dont sa main droite est armée. Raphaël, en reléguant cet homme féroce sur un second plan, ne lui a donné qu'une importance secondaire, et a pu dès lors montrer ses traits, sans compromettre l'harmonie générale : il les a conçus bas et haineux, sans rien de repoussant ni de laid. Il a d'ailleurs vraisemblablement abandonné à un élève l'exécution de cette figure, qui est relativement faible. Aucune intelligence ne brille sur le visage de ces misérables. Bientôt cependant va sonner pour eux l'heure de la justice. « Alors ils commenceront à dire aux montagnes : Tombez sur nous ! et aux collines : Écrasez-nous !... » — Vient enfin le cavalier qui porte l'étendard et qui ouvre la marche du cortége dont le Christ est le centre [1]. Il est vêtu d'un pourpoint couleur pourpre [2], et armé d'une cuirasse rehaussée de lames d'or articulées sur les épaules. On le voit presque de dos, tournant de profil à droite sa tête coiffée d'un casque d'acier à visière et à cimier. Les traits de son visage sont doux et fins, encadrés dans une barbe blonde. Ce guerrier, malgré la fierté de son allure, témoigne d'une remarquable douceur : il

1. Ce cavalier est monté sur un cheval bai. L'étendard est rouge. On lit dessus la lettre R.

2. On n'en voit que la manche.

regarde le Christ avec compassion et se sent amené vers lui par cet entraînement qui inclinera bientôt le monde au pied de la croix.

Tels sont les seize personnages qui composent ce tableau. On en voit bien d'autres encore répandus au loin sur les rampes du Golgotha; mais ce sont de toutes petites figures, qui ne comptent que comme faisant partie du fond. Les deux larrons, par exemple, les mains liées derrière le dos, cheminent presque nus, entourés de la cohorte qui les mène à la mort. Plus loin, des groupes populaires arrivent de tous côtés, se dirigeant tous, à pied, à cheval, même à dos de chameau, vers le sommet du Calvaire, où sont déjà plantés, au milieu d'une grande foule, les gibets destinés aux criminels qui vont être crucifiés à côté de Jésus... Quant au paysage, il n'est point aride. Les pentes du Golgotha n'ont rien de trop abrupt. On assiste à la matinée d'un beau jour. La lumière, radieuse et jeune, s'harmonise avec les pousses nouvelles. A gauche, des bois ombragent les rampes du Calvaire. A droite[1] et au centre, deux bouquets d'arbres balancent avec légèreté leurs feuillages élégants. A l'horizon, des montagnes d'un bleu vif tranchent avec le ciel. L'air est calme, la nature se tait, la soleil brille dans les profondeurs de l'Orient, la montagne de Sion ne gémit point encore. C'est l'heure du monde, et le

1. Près des assises monumentales qui commandent l'entrée de Jérusalem.

monde arrive de toutes parts ; il arrive avec ses crimes, et Jésus-Christ s'avance avec la rédemption. Dieu, en se faisant homme, a accepté toutes les conditions de l'humanité : il est né dans la souffrance ; il a grandi dans les combats, dans les larmes ; il a aimé, il a souffert, et il s'apprête à mourir. Mais de la Crèche au Calvaire, du berceau à la tombe, il a tout transfiguré, la mort aussi bien que la vie. Il a glorifié ce que l'humanité avait jusque-là maudit : la souffrance. « Bienheureux ceux qui pleurent ! » Il a lutté, les yeux toujours fixés au ciel. Il a aimé en Dieu l'homme et toute la nature. Sa mort enfin, suivie bientôt de sa résurrection, va être comme le vol de l'amour créé vers l'amour infini. Il a marqué ainsi toutes les étapes de la voie douloureuse et glorieuse à la fois où se doit engager l'âme chrétienne. Avant d'atteindre les sommets éternels, l'humanité est condamnée à traverser la vallée des larmes, *lugentes campi*, et à ployer aussi sous le poids de la croix. Dès lors l'immensité qui nous séparait du ciel est comblée. En suivant le divin modèle, l'âme s'élève de vertus en vertus, de sacrifice en sacrifice, d'amour en amour, de clartés en clartés... Raphaël, en nous introduisant à la suite de la Vierge et en compagnie des saintes femmes sur le chemin du Calvaire, donne de cette doctrine la plus belle et la plus évidente démonstration. Dans son *Spasimo*, tout souffre, aime, pardonne ; et par la souffrance, par l'amour, par la charité, arrive à l'affranchissement. La couleur rouge, qui domine inten-

tionnellement dans cette peinture, contribue encore à l'impression générale[1]. La chaleur du jour commence à se faire sentir et la route est dure. Dans tout ce qui entoure Jésus les émotions sont poignantes. Les poitrines sont gonflées de sanglots, le corps souffre; mais l'esprit est vaillant, et dans ce concert rempli de modulations si tendrement émues, vibrent, comme une même âme, l'âme du Sauveur et l'âme de la Vierge, réunies dans un sentiment identique de bonheur et d'amour.

Cette peinture est une des choses les plus belles et les plus grandes que l'art ait jamais conçues. Tout y proclame la douleur et tout y célèbre la beauté. L'esprit est convaincu en même temps que les yeux sont ravis. Le penseur et l'artiste s'y complaisent également. Chaque figure exprime une idée, et il y a juste assez de figures pour que l'ensemble des idées soit complet. Rien d'oisif et rien d'inutile. Les attitudes, sans avoir rien d'excessif, sont expressives et font comprendre les dispositions et les affections de l'âme et du cœur. Le dessin est admirable dans toutes les parties, la noblesse des formes mesure exactement à chacun son degré de perfection morale. Un tel tableau n'était réalisable qu'après l'immense synthèse à laquelle

1. Il est certain, nous l'avons dit, que Raphaël lui-même n'a pas peint ce tableau tout entier. Le pinceau de ses élèves s'est posé sur plusieurs des parties importantes de cet ouvrage, et il a imprimé à ces parties une pesanteur qui, sans obscurcir complétement l'esprit du maître, lui est cependant une entrave.

Raphaël avait voué son génie. Toutes les données de l'art chrétien sont recueillies, coordonnées, fidèlement observées, et tous les enseignements de l'art classique sont mis également à profit. Le sentiment intérieur que respirent presque toutes les têtes rattache le *Spasimo* à la tradition des âges fervents ; la conception exacte et précise de toutes les parties essentielles du corps humain, le voile harmonieux jeté sur les détails inutiles, appartiennent à l'esprit de l'antiquité. Grâce à la conciliation , à l'accord de ces doctrines diverses, mais non pas opposées, Raphaël arrive à la représentation complète de l'homme et surtout de l'Homme-Dieu. Jésus et Marie peuvent désormais exprimer la douleur la plus vive, sans que la noblesse de leurs formes et la beauté de leurs traits en soient amoindries. Dans ces êtres parfaits, divins, l'amour transfigure tout sans rien dénaturer. Les muscles, les os, tout ce qui étant fait de poussière doit un jour retourner en poussière, sont indiqués avec une telle précision qu'il n'y a pas de méprise possible, et avec une telle discrétion que l'esprit, pénétré seulement de la grandeur des formes principales, ne pense qu'à l'infinie beauté concentrée par Dieu même sur son Fils et sur la Mère de son Fils. Considérez le cou et la main du Christ : voyez combien ce cou contracté et tordu, combien cette main sur laquelle pèse tout le poids du corps, conservent de noblesse et de beauté dans les lignes, tout en satisfaisant avec rigueur aux exigences matérielles de leur position. Regardez, à côté, les membres du

bourreau qui traîne Jésus, et reconnaissez l'énorme distance morale qui sépare ces deux figures. Enfin entre ces deux termes extrêmes, suivez dans tous les autres personnages les dégradations intermédiaires, et vous tiendrez tous les anneaux de cette chaîne qui descend du ciel et qui pèse si lourdement sur la terre.

Raphaël, dans son Portement de croix, a donc porté jusqu'à la perfection une idée poursuivie timidement mais presque sans interruption depuis la fin du XIIIe siècle. Il a tiré parti de tous les enseignements, de toutes les expériences essayées avant lui. Se tenant à égale distance des maîtres mystiques du milieu du XVe siècle et des peintres naturalistes qu'il avait connus à Florence au commencement du XVIe, il a produit une œuvre chrétienne et catholique, c'est-à-dire universelle, impersonnelle et dans laquelle cependant on le reconnaît à l'instant, indépendante de son époque et qui pourtant ne pouvait surgir qu'à cette seule époque, capable au suprême degré de charmer ses contemporains et qui s'adresse avec la même éloquence à la religion de tous les temps.

LE CALVAIRE.

I.

C'est de Marie que, la nuit de Noël, le monde reçoit l'enfant Jésus, et c'est par Marie que, le vendredi saint, le monde s'élève à Jésus crucifié. Aussi l'Église, dans sa liturgie, chante-t-elle le *Stabat Mater speciosa* le jour de la Nativité, et accompagne-t-elle du *Stabat Mater dolorosa* le récit de la Passion. Un enfant-Dieu souriant à une vierge-mère; sous les yeux de cette mère toujours vierge un homme-Dieu mourant sur une croix : tels sont les deux grands faits du christianisme, le commencement et la fin, l'A et l'Ω dont l'art chrétien a multiplié à l'infini les représentations, sous toutes les formes, dans tous les lieux, dans tous les temps.

Nous avons vu comment la Renaissance et Raphaël lui-même avaient célébré Jésus dans la crèche. L'iconographie du Calvaire formerait à elle seule un ouvrage

considérable. Loin de nous la pensée d'aborder dans ce livre un semblable travail. C'est d'ailleurs la Compassion de la Vierge qui doit spécialement nous préoccuper. En outre, Raphaël étant le but de cette étude, les considérations iconographiques ne sont pour nous qu'un moyen de mieux comprendre la place et la valeur qu'il convient d'assigner à ses œuvres; dès lors il est indispensable de mesurer pour chaque sujet l'importance de ces considérations à l'importance même de la pensée du maître. Or, Raphaël qui, de la première à la dernière heure de sa vie, s'est dévoué avec tant de constance et de bonheur à la Vierge et à l'enfant Jésus, semble avoir éprouvé un invincible éloignement à contempler le supplice du Calvaire. Cet homme, élu pour la grâce, ne pouvait sans doute concevoir l'image de la beauté dans le spectacle des plus épouvantables tortures. Aussi peut-on presque dire qu'il n'a jamais peint de Christ en croix. Le seul ouvrage qui nous oblige à inscrire le Calvaire en tête d'un de nos chapitres est pour ainsi dire encore une copie de Pérugin. Nous ne pouvons donc jeter qu'un regard rapide sur cette grande page de l'art chrétien, où Raphaël n'a écrit qu'un seul mot, ému sans doute, mais tracé d'une main docile encore et presque sans initiative... Rappelons toutefois quelques-unes des peintures les plus remarquables consacrées au Calvaire, et cherchons pourquoi Raphaël, que nous avons vu si grandement inspiré en présence du *Spasimo* et que nous retrouverons si merveilleux aussi devant la

Mise au tombeau, s'est détourné presque toute sa vie du supplice même de la croix.

Relisons d'abord les trois versets du récit de S[t] Jean :

« La Mère de Jésus et la sœur de sa Mère, Marie, femme de Cléophas, et Marie-Madeleine étaient debout au pied de la croix.

« Jésus, voyant sa Mère, et debout auprès d'elle le disciple qu'il aimait, dit à sa Mère : Femme, voilà votre fils.

« Après, il dit à son disciple : Voilà votre mère, et incontinent le disciple la prit chez soi[1]. »

Tout est simple et divin dans l'Évangile, tout y a la naïveté du fait et la profondeur du mystère. La Compassion de la Vierge est à la hauteur de la Passion de Jésus. Marie, au Calvaire, « se joint au Père éternel, et ils livrent leur commun Fils d'un commun accord au supplice. C'est pour cela que la Providence l'a appelée au pied de la croix. Elle y vient immoler son Fils véritable : qu'il meure, afin que les hommes vivent ! Elle y vient recevoir de nouveaux enfants : « Femme, dit Jésus, voilà votre fils... » Elle devient mère des chrétiens parmi l'effort d'une affliction sans mesure[2]. »

1. Jean, XIX, 25-27.
2. Bossuet, t. XIII, p. 199.

Voilà l'Écriture et voilà la doctrine. Voyons ce que l'art en a fait dès l'antiquité chrétienne, et comment surtout il les a compris pendant la période de renaissance qui de Giotto aboutit à Raphaël.

II.

On peut affirmer que la peinture chrétienne n'a pas pris, dès son origine, possession du Christ en croix. Les premiers chrétiens détournaient leurs yeux des scènes lugubres de la Passion qui leur rappelaient leurs propres épreuves, pour les reporter sans cesse vers le but, vers la récompense, vers le ciel. Dans leurs catacombes, ils oubliaient les horreurs de la lutte, pour ne considérer que les palmes de la victoire. Aussi ne rencontre-t-on partout, dans les cimetières primitifs, que des images aimables et gracieuses, des agapes, des vendanges, des scènes pastorales, des symboles empruntés à la nature, des fleurs, des festons, des fruits, des couronnes. On sait d'ailleurs de quelles précautions s'entouraient les chrétiens des premiers siècles pour dérober à leurs ennemis les emblèmes de leur foi. Ils savaient que l'infamie du plus vil supplice eût excité l'effroi, peut-être le dégoût de la foule, et ils n'ignoraient pas qu'en un jour de persécution le secret de leurs retraites pouvait être violé. Aussi les artistes des premiers siècles reculèrent-ils devant la

représentation du fait même de notre rédemption, et l'on cherche vainement, dans les peintures vraiment antiques des catacombes, une image de Jésus crucifié. C'est à peine si l'on ose d'abord montrer la croix; et quand on s'y hasarde, on la dissimule avec soin dans les monogrammes. A mesure que la foi prend racine et pousse de nouveaux jets, la croix se multiplie, mais nue encore, étincelante de pierreries, parée de couronnes et de fleurs. On la voit, par exemple, au fond d'une crypte du cimetière de Saint-Prétextat, s'élever au milieu de rameaux verts à l'ombre desquels deux colombes viennent se reposer. On la retrouve gemmée et fleurie au fond du baptistère de Saint-Pontien. C'est dans cet état que Constantin la prend dans les catacombes pour la transporter dans son palais[1]. Vient ensuite l'agneau que l'on couche au pied de la croix; et ce n'est guère avant le VI[e] siècle qu'on commence à mettre sur l'arbre sacré, d'abord la seule tête du Sauveur, comme dans la croix vaticane[2], puis la figure tout entière[3]. On

1. Eusèbe, *Vita Constantini,* l. III, c. XLIX.

2. Settele, *Atti della pontif. Accad. Rom. d'archeol.,* t. II, p. 73.

3. Grégoire de Tours parle d'un crucifix qui se trouvait de son temps à Narbonne dans l'église de Saint-Geniès, et il semble dire que cette peinture n'était pas de date récente. Or, Grégoire de Tours vivait au VI[e] siècle. Cependant il n'y a là rien que de très-hypothétique. (V. *De glor. mart.,* l. II, c. XXIII, et M. Péret, t. V, p. 91.) — On peut consulter, sur les images figurées de la croix et sur les crucifix, les ouvrages de Giacomo Bosio, *La trionfante e glo-*

ne saurait donc rapporter à la véritable antiquité chrétienne le crucifiement de la catacombe dite Platonia. Cette fresque appartient à une basse époque, au VI[e] ou au VII[e] siècle. Elle mérite néanmoins d'être examinée comme un des premiers monuments dans lesquels l'art ait osé regarder face à face Jésus lui-même attaché à la croix. Le Christ étend horizontalement ses deux bras, et, penchant doucement la tête sur son épaule droite, semble endormi plutôt que mort. Il ne reste que le haut de cette figure. La tête est couronnée d'une auréole crucifère. Les cheveux sont longs et partagés sur le front, suivant la mode des Nazaréens. Les mains ouvertes sont fixées au gibet par de larges clous. Deux anges planent au-dessus du Sauveur; et l'on voit encore au-dessous de la croix deux traces de nimbes, qui font supposer que la Vierge et S[t] Jean l'Évangéliste se tenaient de chaque côté. Le dessin de cette fresque touche à la barbarie. Cependant une vive expression de bonté dans la douleur prouve que le sentiment survivait à la science et pouvait encore arriver jusqu'à l'émotion. « La mort par la mort est vaincue[1]. » S[t] Grégoire de Nazianze avait prononcé cet arrêt près de deux siècles avant que l'art

riosa Croce, Roma, 1610; de Gretzer, *De sancta Cruce;* du cardinal Borgia, *De Cruce Vaticana* et *De Cruce Veliterna;* les *Mélanges d'archéologie* des RR. PP. Cahier et Martin, t. I, p. 207, et t. II, p. 44; etc., etc.

1. S[t] Grégoire de Nazianze, *Cæsarius,* Dialog. 3, Int. 132, tom. II; *Bibl.* PP., p. 640.

osât le formuler à son tour. Il est touchant de l'entendre proclamer au milieu même des catacombes, dans un langage bien imparfait, mais dont la sincérité n'est pas douteuse[1].

Nous pourrions, en compagnie de la Vierge, suivre le Christ à travers les désastres du Bas-Empire, comme au milieu des tristesses du moyen âge. Mais l'art chrétien n'étant sorti des catacombes que pour tomber dans la barbarie, nous détournerons les yeux de ces sombres époques, et nous passerons tout d'un coup du commencement du IVe siècle à la fin du XIIIe. Que pourraient nous apprendre, en dehors du point de vue archéologique, les fresques du moine Méthodius au IXe siècle, les sculptures de l'évêque Jean et les verrières d'Eraclius au Xe, les travaux de Luca Santo au XIe[2], les tableaux d'Andrea Rico, de Pietrolino, de

1. On pourrait citer encore dans le cimetière de Saint-Jules, *via Flaminia,* un Christ en croix revêtu d'une longue robe. La Vierge et St Jean sont aux côtés de la croix. Au-dessus paraissent le soleil et la lune. Un rempart crénelé forme le fond du tableau. (Aringhi, *Roma subterranea*, t. II, p. 354.) — On a trouvé aussi, dans les Catacombes, de petits Crucifiements peints en or sur verre, qu'il faut rapporter aux époques barbares. (V. *les Catacombes* de M. Péret, t. V, pl. XXXIII, n° 103). — V. également certains bas-reliefs de la fin du IVe siècle, au musée chrétien du Latran.

2. Parmi les fresques qui décorent l'église de Saint-Urbain à la Caffarella dans la campagne de Rome, on trouve un Crucifiement, avec la Vierge et St Jean au pied de la croix. Les deux larrons sont crucifiés de chaque côté du Sauveur. Ces fresques sont dues à l'école grecque établie à Rome au XIe siècle. — On voyait encore un autre Crucifiement, de la même école et de la même époque, parmi les fres-

Barnaba, de Guido Guiduccio, de Bizzamani et d'Alighieri au XII[e], et même les fresques de Margaritone d'Arezzo, d'Andrea Tafi de Florence, de Guido de Sienne, de Giovanni de Venise, de Giunta de Pise[1], de tant d'autres encore qui, descendant des Grecs, commencent dès le début du XIII[e] siècle à prendre, au nom de l'Italie même, possession de la Péninsule et méritent déjà que leurs villes natales réclament l'honneur de les avoir vus naître[2]? Donc, du déclin de l'antiquité arrivons à l'aurore de la Renaissance, et regardons un instant, vers 1290, des œuvres nouvelles qui, sans s'imposer à l'admiration, méritent déjà d'être méditées.

Tandis que Cimabue remplissait de sa renommée

ques qui décoraient la basilique de Saint-Paul-hors-les-Murs. Cette fois, comme dans la catacombe de Saint-Jules, le soleil et la lune étaient de chaque côté de la croix. (V. d'Agincourt, pl. XCVI.)

1. Le Christ de Giunta, dans l'église Saint-Ranieri, à Pise, est étendu mort sur sa croix. Au sommet de la croix, on voit le Sauveur à mi-corps, bénissant le monde de la main droite et tenant sous le bras gauche le livre des Évangiles. A l'extrémité du bras droit de la croix est la Vierge vue aussi à mi-corps, et à l'extrémité du bras gauche est S[t] Jean l'Évangéliste. Giunta a également laissé à Assise un Calvaire où le groupe des saintes femmes est sagement ordonné.

2. Nous n'avons pas nommé Guglielmo. Cependant l'église de Sarzanna possède de ce peintre un Christ, qu'on peut citer comme un des beaux spécimens de l'art italo-grec du XIII[e] siècle. Jésus crucifié, la tête droite, le regard calme et aimant, semble plutôt prêcher que souffrir. Sur les larges montants de la croix on voit, à la hauteur de la poitrine du Sauveur, la Vierge et les saintes femmes éplorées. Plus bas, on trouve les scènes diverses de la Passion.

les sanctuaires de Pise, de Florence et d'Assise, Jacopo da Turrita et Gaddo Gaddi glorifiaient la croix dans les mosaïques de Saint-Clément et de Saint-Jean-de-Latran à Rome. — Dans l'une, la Vierge et S[t] Jean l'Évangéliste se tiennent de chaque côté de Jésus crucifié, qui domine, au milieu des méandres et des arabesques, l'Agneau symbolique entouré des douze brebis.— Dans l'autre, le Christ, qui n'est plus attaché sur sa croix, paraît dans la gloire du ciel, accompagné d'anges et de séraphins. Au-dessous, l'arbre de la vie éternelle brille, tout étincelant de pierreries, sur un fond d'or; de ses racines sortent des sources d'eau vive, auxquelles les cerfs des forêts et les troupeaux des prairies viennent se désaltérer. La Sainte Vierge, S[t] Pierre et S[t] Paul sont à gauche; S[t] Jean-Baptiste, St Jean l'Évangéliste et S[t] André sont à droite. Voilà des conceptions grandioses et mystiques, encore fortement empreintes de l'esprit du moyen âge, et dans lesquelles se montre déjà l'aube d'un jour nouveau. Ce ne sont, il est vrai, que des lueurs... Mais Giotto paraît, et tout à coup surgit en pleine lumière le génie même de la Renaissance.

Giotto a célébré souvent Jésus crucifié. Malheureusement le plus grand nombre de ces peintures a disparu. — Une couche de chaux recouvre depuis longtemps le Calvaire qui décorait la sépulture de Carlo Mazzupini, dans l'église Santa-Croce. La Vierge, dans cette fresque, se tenait au pied de la croix, en compagnie de S[te] Marie-Madeleine et de

S[t] Jean. Nous en aurions donc pu tirer un premier enseignement. — Un autre Calvaire, plus important encore, avait été peint dans l'église de la Nunziata à Gaëte, où Giotto s'était un moment arrêté en se rendant de Naples à Rome. Il avait cette fois signé son œuvre, en se représentant lui-même au milieu de la foule qui encombrait les sommets du Golgotha. Cette peinture se trouvait déjà presque perdue au temps de Vasari, et l'admiration que lui avait vouée la Renaissance nous autorise seule à la rappeler ici[1]. — Il en est de même d'un très-beau petit Crucifix sur fond d'or, que le moine camaldule don Silvano Razzi conservait précieusement dans son couvent des Anges à Florence. Ce tableau a disparu sans laisser la moindre trace[2]. — De même aussi le Crucifiement où la Vierge et S[t] Jean jouaient un si grand rôle, dans l'église Saint-Dominique à Pistoja[3]. — Quant aux deux grands Crucifix qui commandent les portes principales des églises San-Marco et Santa-Maria-Novella[4], la Vierge n'y paraît point, et dès lors ils se dérobent à notre sujet[5]. — Restent la fresque de l'Arena à Padoue, et le petit tableau de l'*armoria* de Santa-Croce à Florence... Le

1. Vasari, t. I, p. 327.

2. Vasari, t. I, p. 329.

3. Dans cette fresque, peinte avec une grande douceur, *con molta dolcezza* (Vasari, t. I, p. 337), Giotto s'était adjoint Puccio Capanna. — Puccio avait peint aussi, dans l'église inférieure de Saint-François à Assise, une histoire de la Passion.

4. A Florence.

5. Ces crucifix sont peints *a tempera* sur un fond d'or.

Calvaire de l'Arena n'est point, à la vérité, une des meilleures peintures parmi tant d'autres admirables qui décorent cette chapelle. On y remarque cependant une grande clarté dans l'ordonnance, et beaucoup de vérité dans les passions qui animent les différents personnages. Le nu même, dans la figure du Christ, est moins sec que dans la plupart des compositions voisines. Mais la Vierge n'a rien de très-éloquent à nous dire, et, si elle nous émeut déjà, elle ne nous convainc pas encore... Elle est plus voisine de l'idéal suprême dans la précieuse relique conservée à l'Académie des beaux-arts[1]. Drapée dans son manteau comme dans un suaire, elle est debout près du Christ expirant. Levant les yeux et les mains vers le Sauveur, qui penche vers elle sa tête endormie par la mort, elle le contemple avec une expression divine et semble, dans de sublimes prières, lui recommander le monde tout entier. « En demeurant au pied de la croix, elle y monte avec le Christ... »

Sì che dove Maria rimase giuso,
Ella con Cristo salse in su la croce[2].

Mais ils sont l'un et l'autre également doux envers la douleur, et c'est le même amour qui, en inclinant

Puccio Capanna passe pour avoir travaillé à celui de Santa-Maria-Novella.

1. Nous avons déjà dit que les petits tableaux qui décoraient l'*armoria* de la sacristie de Santa-Croce sont maintenant dans la galerie de l'Académie des beaux-arts, à Florence.

2. Dante, *Paradiso*, canto XI, v. 71.

vers la terre les yeux éteints du Rédempteur, élève jusqu'au ciel le regard de la Vierge. S[t] Jean, jeune, beau, navré de douleur et illuminé par la grâce, se tient de l'autre côté. «Après s'être reposé sur le sein de Jésus, il fut, du haut de la croix, élu au grand office...»

Questi è colui, che giacque sopra'l petto
Del nostro Pellicano; e questi fue
D'in su la croce al grande ufficio eletto[1].

Un crâne dépouillé de ses chairs gît au bas du gibet, afin de montrer que c'est pour soumettre la mort que Jésus-Christ, Dieu et homme, se soumet à la mort. Giotto comme peintre et Dante comme poëte sont les deux grands penseurs du XIV[e] siècle. La poësie de l'un et les peintures de l'autre s'accordent admirablement. C'est la même époque, c'est surtout le même souffle supérieur au temps qui les ont inspirés.

Autour de Giotto et après Giotto, les *trecentisti* couvrent de Crucifiements tous les sanctuaires de la Péninsule. — Le Florentin Stefano laisse un Crucifix célèbre dans le premier cloître de Santa-Maria-Novella, et un autre dans la basilique d'Assise. — Ugolino de Sienne peint un Calvaire à Santa-Croce, dans la chapelle de messer Ridolfo de' Bardi. — Au Campo Santo de Pise, Buffalmacco glorifie Jésus crucifié. — Ambrogio Lorenzetti le célèbre en la compagnie de la Vierge et des saintes femmes sur les murs du grand hôpital de Sienne.

1. Dante, *Paradiso,* canto XXV, v. 112.

— Pietro Cavallini, dans sa fresque de l'église inférieure d'Assise, s'élève plus haut que ses contemporains[1]. — Dans son Calvaire de San-Spirito, Simone Memmi donne aux anges une part qu'on ne leur avait point encore attribuée[2]. — Dans le cloître de la même église, Taddeo Gaddi, qui avait eu l'honneur d'être le filleul et l'élève de Giotto[3], peint son Christ en croix entouré de saints, et reproduit le même tableau dans le réfectoire des Servites[4]. — Puis viennent les fresques

1. D'Agincourt a reproduit le groupe de la Vierge évanouie entre les bras des saintes femmes. (*Histoire de l'Art par les monuments*, pl. CXXV.)

2. C'est à Simone Memmi qu'il faut attribuer l'honneur du grand Calvaire, peint à fresque dans la chapelle des Espagnols, à Santa-Maria-Novella. Dans cette peinture, qui démontre encore beaucoup d'inexpérience et d'indécision, on trouve de la variété dans les mouvements, de l'imagination dans l'agencement des groupes, de l'expression dans le dessin des têtes, et surtout une grande poésie d'invention... Le centurion, les gardes, la foule et le monde officiel, tous se mettent à adorer le Sauveur qui vient d'être crucifié. Le Christ, cependant, manque de beauté; c'est un supplicié presque vulgaire. Les anges, qui remplissent le ciel de leurs sanglots, sont bien éloignés aussi de la beauté. Mais la Vierge est très-pathétique. Une troupe de soldats l'éloigne de la croix, et, dans un suprême élan de douleur et d'amour, elle lève avec fermeté la tête et les yeux vers son Fils, comme pour recueillir son dernier souffle et sa dernière souffrance. Cette *Mater dolorosa*, drapée dans sa robe rouge, dans son long voile blanc et dans son grand manteau bleu, est une figure héroïque. Les traits grandioses abondent dans cette peinture. On y sent l'inspiration d'une grande époque.

3. V. la dédicace du livre de Cennino Cennini.

4. V. également, au musée du Louvre, le Crucifiement de

de Berna à Arezzo, de Duccio à Sienne, de Spinello dans le monastère de Saint-Bernard, de Gherardo Starnina, de don Lorenzo, de Lorenzo di Bicci et de Dello à Florence, de Niccolò di Piero à Bologne, de Parri Spinelli à Arezzo, de Jacopo Avanzi à Padoue[1], etc. Tous cherchent à s'élever, dans le Christ, jusqu'au Juste par excellence; tous s'efforcent à montrer dans la Vierge l'absolu de la douleur et du dévouement. Mais si les aspirations sont sincères, si le talent ne fait pas défaut, le génie manque trop souvent, et la nature elle-même, trop sommairement interrogée, se dérobe et se voile devant la plupart des peintres qui, jusqu'au milieu du XVe siècle, veulent tout exprimer et n'arrivent la plupart du temps qu'à tout contrefaire. Non que les peintures de Simone de'Crocifissi soient indifférentes; ni que l'élément pathétique soit absent des fresques de Gentile da Fabriano, non plus que de celles de Tomaso et de Barnabeo da Mutina où l'évanouissement de la Vierge joue un si grand rôle. Le drame, au contraire, pèche plutôt par abus de violence; les moyens employés sont généralement excessifs, et les peintres, en dépassant le but, l'atteignent rarement. A tant d'efforts poursuivis sans relâche

Taddeo Gaddi. Ce Crucifiement occupe le milieu d'une prédelle. Le tableau de gauche représente la Décollation de St Jean-Baptiste, et celui de droite montre Jésus assis sur un trône et livrant aux démons Judas Iscariote. — V. aussi le Crucifiement d'Agnolo Gaddi dans la sacristie de Santa-Croce à Florence.

1. V. son Calvaire dans la cappella di San-Giorgio.

depuis plus d'un siècle, il fallait un modérateur, un homme qui fût, non plus au même titre que Giotto, doué du génie de la création, mais en qui la nature ait concentré les forces suffisantes pour prouver que, dans toute œuvre d'art digne d'immortalité, la vérité, la simplicité et la beauté sont inséparables. Masaccio fut cet homme, c'est à ce titre qu'il a laissé un des plus grands noms de la Renaissance. La fresque du Calvaire, qu'il a peinte à Rome dans la chapelle de la Passion à la basilique de Saint-Clément, est une des preuves du progrès qui s'accomplit dans l'art de 1425 à 1443[1].

La scène est complète. Les sommets du Golgotha sont remplis sans être encombrés, et du milieu de cette foule curieuse, officielle et féroce, les personnages de l'Évangile surgissent avec clarté, attirant presque exclusivement l'attention, gardant toute leur importance pittoresque et prenant toute la grandeur de leur signification morale. Au centre, sur une grande croix, le Sauveur, plus rapproché du ciel que de la terre, vient

1. Les fresques de Masaccio à Saint-Clément sont presque méconnaissables sous les restaurations qui les couvrent. On en a même quelquefois refusé l'honneur à Masaccio. Nous ne pouvons nous ranger à cette opinion; et bien que ces fresques soient de beaucoup inférieures à celles de l'église del Carmine, nous continuerons, jusqu'à preuve du contraire, à les regarder comme des œuvres de Masaccio. Ce qui nous importe d'ailleurs ici c'est de constater, dans le Calvaire de Saint-Clément, un progrès notable sur les Calvaires antérieurs. Or, pour caractériser ce progrès, aucun nom ne convient mieux que celui de Masaccio.

de mourir. Les deux larrons, crucifiés de chaque côté, viennent aussi d'expirer. L'un a rendu à Dieu son âme, qu'un ange emporte légère et joyeuse dans le paradis. L'autre est mort en blasphémant, et le diable arrache de cette bouche sacrilége une existence maudite pour l'éternité. Cette interprétation pittoresque du dogme catholique appartient encore au moyen âge. Mais, après avoir payé son tribut à l'enseignement dogmatique, le peintre aussitôt reprend son indépendance et, dans les figures du Christ et de la Vierge, prouve qu'il est l'homme du progrès et de la Renaissance, le continuateur de Giotto et le précurseur de Raphaël... Jésus a fini de souffrir, et sa tête repose doucement appuyée sur son épaule droite. Il a charmé la mort, et elle a répandu sur ses traits une belle, noble et calme empreinte. « Quand il vit que tout ce qu'il avait à faire était accompli, il rendit son âme à son Père, et il le fit avec une action si libre, si paisible, si préméditée, qu'il est bien aisé à juger que personne ne la lui ravit, mais qu'il la donna de lui-même de son plein gré[1]. » La Vierge, de son côté, qui, durant toute l'agonie de son Fils, s'était tenue debout et ferme au pied de la croix, du moment que le Christ expire, s'évanouit dans les bras des saintes femmes. C'est ainsi que Masaccio la montre au milieu du premier plan de sa fresque. Dès que Jésus meurt, Marie

1. *Nemo tollit eam a me, sed ego pono eam a meipso.* St Jean Chrysostome, *In Joan.* hom. LXXXV, t. VIII, p. 505.

tombe comme morte aussi. « L'union des mères avec leurs enfants est indissoluble. Rien ne les leur peut arracher du cœur. La liaison est toujours si ferme, qu'aussitôt que les enfants sont agités, les entrailles des mères sont encore émues; et elles sentent tous leurs mouvements d'une manière si vive et si pénétrante, qu'à peine leur permet-elle de s'apercevoir que leurs entrailles en soient déchargées[1]. » C'est ainsi que quand la Chananée voit sa fille tourmentée du démon, elle se jette aux pieds du Sauveur et s'écrie : « Ayez pitié de moi, ô Fils de David! ma fille est travaillée du démon[2]. » La mère souffre plus que sa fille des tourments que sa fille endure[3]. Or tout ce qu'on voit dans une simple fille des hommes n'est qu'une ombre imparfaite de ce qu'il faut croire en la Vierge : car « le même principe qui nous fait agir, nous fait aimer ce que nous faisons; tellement que la même cause qui rend les mères fécondes pour produire, les rend aussi tendres pour aimer[4]. » Donc, pour mesurer l'amour qui unit Marie à Jésus, il faut se rappeler que sa fécondité lui vient d'en haut[5], et que c'est Dieu lui-même qui, en la rendant mère de son Fils, lui a communiqué son amour. C'est cet amour même que Masaccio a très-bien compris et qu'il a clairement

1. Bossuet, t. XIII, p. 177.
2. Matth., xv, 22.
3. *In illa vim patior.*
4. Bossuet, t. XIII, p. 177.
5. *Virtus Altissimi obumbrabit tibi* (Luc, I, 35).

exprimé dans la Vierge. Rien n'est plus pathétique et plus vrai que cette mère mourante aux pieds de son fils mort. Sa douleur est poignante, et sa beauté n'en est point altérée. Vêtue d'une longue robe violette et d'un grand manteau bleu, les cheveux enveloppés d'un voile blanc, elle se laisse aller, comme pour le sommeil de l'éternité, entre les mains des trois femmes qui l'entourent. D'un autre côté Marie-Madeleine, qui dans un désordre sublime étreint la croix de ses deux bras, forme un remarquable contraste avec l'apôtre Jean qui s'avance calme et respectueux vers la Mère de Jésus, comme vers sa propre mère. En présence de ces types éternels on oublie toutes les autres figures, et les dix cavaliers qui président à l'exécution, et les trois soldats qui se disputent la robe du Sauveur, et la curiosité banale du peuple qui assiste, sans y rien comprendre, au sacrifice de la croix... Cette peinture, malgré toutes les dégradations et malgré toutes les restaurations qu'elle a souffertes, malgré aussi certaines imperfections de détails, telles que la longueur souvent exagérée des figures, reste vivante encore d'une vie supérieure à la vie d'une école. Elle reflète à la fois la vérité dans l'art et la vérité dans l'Évangile. Voilà pourquoi sa lumière est aussi vive aujourd'hui qu'elle l'était il y a quatre siècles.

En même temps que Masaccio retrempait l'art chrétien aux sources de la nature, Fra Giovanni l'élevait jusqu'aux plus hautes cimes où le mysticisme

puisse atteindre, sans toutefois s'égarer dans les nuages sous prétexte de monter au ciel. De toutes les conceptions religieuses dues à Jean de Fiesole, le Calvaire est une de celles vers lesquelles il est revenu le plus souvent. Au seul couvent de Saint-Marc à Florence il a laissé cinq Crucifiements, et dans ces cinq pages remplies d'émotion on voit à quel degré d'éloquence la peinture fervente peut arriver en s'inspirant de la croix. — La plus importante de ces peintures est celle qui couvre une des parois de la salle du Chapitre. Jésus vient d'expirer. Il est vu de face, les bras horizontalement étendus sur une grande croix, la tête affectueusement inclinée sur l'épaule droite, du côté du bon larron qui, oubliant ses souffrances et vivant déjà dans la gloire, contemple avec ravissement son Sauveur. Du côté opposé le mauvais larron, livré tout entier à son supplice, cherche dans ses imprécations de vains remèdes aux tourments qu'il endure. Au pied de la croix[1], la Vierge, soutenue par Marthe et par le disciple bien-aimé s'évanouit dans les bras de Marie-Madeleine agenouillée devant elle. Viennent ensuite du même côté St Jean-Baptiste, St Marc, St Laurent, St Cosme et St Damien ; tandis que du côté opposé sont St Dominique, St Zanobie, St Ambroise, St Jérôme, St Augustin, St Benoît, St Bernard, St Romuald, St Giovanni Gualberto, St Thomas d'Aquin et St Pierre martyr. Tous ces différents personnages, qui, par un

1. A gauche.

pieux anachronisme, assistent au divin sacrifice, expriment le spiritualisme le plus ingénu, la conviction la plus profonde. Chacun est animé du sentiment qui lui convient, chacun vit de la passion qui en a fait un saint. Le précurseur, plus grand que tous les autres, nous regarde avec autorité et nous montre Jésus. S[t] Marc nous apprend à lire dans son évangile. S[t] Laurent et S[t] Cosme, les mains jointes avec ferveur, fixent sur le Christ leurs yeux remplis de larmes [1]. S[t] Damien se détourne et, pour étouffer ses sanglots, cache sa tête dans ses mains. L'âme de S[t] Dominique monte au ciel avec le Fils de Dieu. S[t] Jérôme est plus violent, mais non moins vrai dans son amour. S[t] Ambroise et S[t] Augustin transcrivent les mystères de la foi. S[t] Benoît et S[t] Bernard se recueillent dans la douleur et dans l'adoration. S[t] Thomas d'Aquin s'absorbe en de sublimes pensées... Dans tous ces saints, Jean de Fiesole prouve ce que pouvait la peinture religieuse vers le milieu du XV[e] siècle. Elle était apte dès lors à tout exprimer, et au point de vue chrétien elle touchait presque à la perfection. Beato Angelico allie à une science déjà grande l'ascétisme le plus rigoureux, la foi la plus absolue. Il traduit les affections de l'âme avec une onction pénétrante, et sous ces physionomies qui semblent uniformément douces, sous les dehors virginaux d'une exécution qui paraît immatérielle, la

1. On dit que, sous la figure de S[t] Cosme, Fra Giovanni a représenté le sculpteur Nanni d'Antonio di Banco, son ami. (Vasari, t. IV, p. 27.)

vérité des attitudes, des draperies, des mouvements et des gestes est rigoureusement observée. Il donne à ses frères en religion un enseignement rempli à la fois de candeur et d'austérité; il propose à leurs méditations les exemples les plus capables de les entraîner; il leur montre comment les saints ont aimé Dieu, et de quels regards il faut voir Jésus crucifié. Mais c'est surtout dans les personnages évangéliques que son âme se révèle tout entière. Le Seigneur resplendit sur sa croix...

Chè quella croce lampeggiava Cristo [1].

Sa douceur et sa bonté sont irrésistibles, et l'on sent la vérité de cette prophétie dont tous les siècles ont été les témoins : « Quand je serai élevé en croix, j'attirerai à moi tous les cœurs. » Tous les cœurs, en effet, entraînés par le cœur de Jean de Fiesole, vont au Christ avec amour et se donnent à lui sans partage. Sans doute cette figure n'est pas aussi irréprochable au point de vue de la nature qu'au point de vue de la grâce; cependant le nu y est déjà scrupuleusement étudié, et rendu avec une remarquable simplicité [2]. La Compassion de la Vierge est aussi vraie et plus pathétique encore que la Passion du Sauveur, dont elle est

1. Dante, *Paradiso*, canto XIV, v. 104.

2. Les figures des deux larrons accusent une exécution plus faible... Cette fresque a subi d'ailleurs les plus graves altérations. Au fond d'azur de Fra Angelico, on a même substitué un fond roux, dur et faux, qui a mordu en certains endroits sur les contours.

« une image vive et naturelle; » au moment où Jésus meurt, la Vierge tombe dans les bras de Marie-Madeleine. Dans les figures de Marthe et de St Jean la douleur est portée à sa plus noble expression. Aucune peinture n'est plus réellement chrétienne. Voilà bien, dans la Croix, le centre où il a plu à l'éternelle sagesse d'attacher pour nous la lumière et la vie... Vasari raconte que Beato Angelico ne prenait pas ses pinceaux sans avoir fait préalablement sa prière, et que jamais il ne peignit un crucifix sans que des larmes abondantes couvrissent ses joues[1]. Si c'est là une légende, elle est en parfait accord avec les peintures de Fra Giovanni. C'est son âme et ce sont ses propres larmes que Jean de Fiesole a données à toutes les figures dont il a entouré le divin Crucifié. Les bourreaux eux-mêmes sont attendris. Il est difficile, par exemple, de rêver un cœur plus compatissant que celui du jeune homme qui, dans l'une de ces fresques, prend la main du Sauveur pour l'attacher à la croix; cette main qu'il va percer, on dirait qu'il la caresse et qu'il s'apprête à la baiser[2]... Quant à la Vierge, on la voit

1. « ... Fra Giovanni non arebbe messo mano ai pennelli, se prima non avesse fatto orazione. Non fece mai Crocifisso che non si bagnasse le gote di lagrime... » (Vasari, t. IV, p. 39.)

2. Dans cette fresque, beaucoup moins importante que la fresque de la salle du Chapitre, les pieds du Christ posent encore sur l'échelle dont Jésus s'est servi pour monter à la croix. Les deux jeunes bourreaux qui percent les mains du Sauveur sont montés aussi sur deux échelles différentes, appuyées à chacun des bras de la croix. La Vierge et Marie-Madeleine sont debout à gauche. Trois

tour à tour debout et ferme au pied de la croix, ou détournant les yeux du coup mortel qui va percer son Fils ; et quelle que soit l'émotion qu'elle exprime, on voit toujours que c'est dans les entrailles de cette mère qu'a été puisé tout le sang qui coule pour le salut du monde. Après avoir accompagné Dieu pendant toute sa vie, elle assiste à sa mort, et la croix s'appuie sur elle autant qu'elle s'appuie sur la croix [1]. Beato Angelico fait admirablement comprendre que le plus grand miracle de la vie de Jésus n'est pas d'être glorieusement ressuscité, mais d'être mort ignominieusement. Ses Calvaires ont la calme tristesse du récit de S[t] Jean ; ce sont de douces peintures, dont toute réalité violente est soigneu-

personnages officiels sont debout à droite. — Dans une autre fresque, le soldat qui, armé d'une longue lance, perce le côté du Sauveur, est également attendri. S[t] Joseph d'Arimathie est derrière ce soldat. De l'autre côté sont la Vierge et S[te] Marthe, en compagnie d'un moine dominicain agenouillé. — Dans une quatrième peinture, le Seigneur est mis en croix entre les deux larrons. La Vierge et S[t] Jean se tiennent d'un côté; S[t] Dominique et un autre saint de son ordre sont de l'autre côté. — Enfin, dans une cinquième fresque, le sang qui coule des plaies du Christ se répand sur la Vierge et sur le disciple bien-aimé. S[t] Dominique encore, assisté cette fois de S[t] Jérôme, est témoin de la Passion. — Il faudrait nommer, toujours au couvent de Saint-Marc, une sixième fresque, dans laquelle Jésus crucifié n'a pour témoin que S[t] Dominique agenouillé, embrassant la croix de ses deux bras, etc... — V. aussi un Crucifiement de Beato Angelico dans l'ancien couvent de San-Domenico, près Fiesole. Ce couvent et cette fresque sont compris maintenant dans la villa Capponi.

1. *Ortu ex sacra Virgine repudiato, Crux quæ est mundi et salus et vita interit.* (S[t] Cyrille au concile d'Éphèse.)

sement écartée, et qui ne vont à l'âme, que par l'amour.

A côté de ce maître purement idéal, les autres *quattrocentisti*, malgré la sincérité de leur émotion en présence de la croix et malgré leur science vis-à-vis de la nature, semblent froids et insuffisants. Le Calvaire leur inspire cependant çà et là des œuvres où brille le rayon divin. — Le Crucifiement auquel Andrea del Castagno a convié S[t] Benoît et S[t] Romuald, dans le monastère des Anges, est une fervente peinture[1]; et celui qu'il a peint à San-Giuliano de Florence montre un Christ rempli de mansuétude vis-à-vis de Marie-Madeleine. — Il faudrait citer aussi le Calvaire de Benozzo Gozzoli à Monte Oliveto ; — rappeler le Christ en croix où Filippo Lippi a peint la Vierge et S[t] François pleurant au pied de la croix, tandis que les anges reçoivent le sang du Sauveur[2] ; — ne pas oublier non plus le Calvaire de Vittore Pisanello dans l'église San-Fermo-Maggiore à Vérone, — les beaux crucifix de Verrocchio, — les remarquables miniatures de Dom Bartolommeo[3] et d'Attalante; etc. Mais en nous hâtant

1. Cette peinture, qu'on avait crue perdue et qui était seulement recouverte d'une couche de chaux, a été retrouvée par un moine converse, Fra Lorenzo. Elle est gravée dans l'*Etruria Pittrice*, tav. XXII. Andrea avait, avec quelques variantes, reproduit le même tableau dans le même cloître.

2. Ce tableau avait été peint pour l'église de San-Ruffello. Il est maintenant au musée de Berlin. La Vierge est admirable, la douleur qu'elle exprime est de la plus haute éloquence. (V. le n° 96 du catalogue du D[r] Waagen.)

3. Abbé de Saint-Clément. — Il est bon de rappeler aussi le

vers Raphaël, nous ne pouvons nous arrêter qu'aux maîtres dont les œuvres font époque dans les progrès de la Renaissance. Mantegne est un de ces maîtres. Partout où l'on rencontre une de ses peintures, on trouve un enseignement utile à recueillir, et le Calvaire du musée du Louvre est un des tableaux les plus sévèrement conçus que l'art de la fin du xve siècle puisse offrir à nos méditations[1].

On voit au loin une verte montagne, et plus près Jérusalem couronnant un mamelon qui domine le Calvaire. Une rampe, encombrée de monde, contourne un rocher de couleur rousse et descend de la ville au Golgotha, formé de roches grisâtres striées irrégu-

Calvaire mystique peint à fresque dans une des dépendances de la basilique de Sainte-Agnès-hors-les-Murs, à Rome. Le Christ y est crucifié au centre d'un arbre dont les rameaux rappellent le flambeau à sept branches. Les quatre évangélistes paraissent de chaque côté dans des médaillons circulaires au milieu des anges, et les personnages de l'Écriture sont mis en regard des moines, des évêques et des confesseurs. Des légendes empruntées aux textes sacrés sont écrites sur les rameaux de l'arbre, ainsi que sur les cartels que portent les figures de saints. Deux restes d'inscriptions assignent les dates de 1454 et 1456 à ces peintures, qui furent commandées au milieu du xve siècle par l'abbesse de ce monastère. Les armes de cette abbesse sont au bas de la fresque. Le monastère portait le nom de Constantin. Ces peintures existent-elles encore? Nous ne les connaissons que par d'Agincourt. (V. pl. cxxxv.)

1. Ce tableau porte le n° 249 du Catalogue officiel. Il occupait le milieu de la prédelle du grand tableau d'autel représentant la Vierge glorieuse, dans l'église San-Zenone à Vérone. Cette prédelle comprenait en outre deux petits tableaux latéraux, qui sont maintenant au musée de Tours.

lièrement au milieu desquelles se dressent les trois gibets. Un charnier, encombré d'ossements, montre tout ce qui reste des malheureux qui sont venus en ce lieu même mourir de cette mort cruelle et ignominieuse... Le sacrifice est consommé. Le Sauveur crucifié occupe le milieu du tableau. « Il a fallu le mener hors de la ville pour l'attacher à sa croix [1], » et il a pris sur lui la malédiction qui porte : « Maudit est celui qui pend sur un bois infâme [2]. » Jésus est de face, les bras largement étendus, la tête inclinée sur l'épaule droite, et comme endormi dans la douleur. Mantegna n'est point un idéaliste comme Beato Angelico ; c'est un réaliste, ou plutôt un naturaliste comme on le pouvait être au XVe siècle, dans un temps de grande énergie et de conviction profonde, où le culte de la nature s'alliait au culte de la tradition ; c'est surtout un penseur, mais un penseur chrétien, qui sait accorder ensemble la raison et la foi. Fra Giovanni, sans nul souci de la réalité historique, ne visait qu'à tout transfigurer dans l'amour et qu'à toucher les âmes par la douceur. Mantegna ne cherche rien de semblable. Ce qu'il veut trouver dans son Calvaire, c'est la vérité du drame évangélique. Son Christ est bien mort d'un supplice qui épuise et défigure, et sur toute sa personne se voient les traces d'une épouvantable agonie. Le corps, en quelques heures, a été desséché, réduit

1. Hébr., XIII, 12.
2. Deut., XXI, 23 ; Gal., III, 13.

à rien par la souffrance. Tout le sang s'est écoulé par la large plaie du côté, tous les muscles ont fondu, et il ne reste plus qu'un cadavre décharné; tellement que la draperie qui cachait le milieu du corps s'affaisse au-dessous des hanches déformées et semble prête à s'envoler au moindre souffle du vent. La tête seule, bien que cadavérique, tuméfiée, presque noire déjà, garde l'empreinte du Dieu qui, pour soumettre la mort, s'est soumis comme homme à la mort. A la droite du Christ[1] le bon larron meurt sans révolte, mais avec toutes les angoisses d'une effroyable douleur. A sa gauche[2] le mauvais larron souffre plus encore, avec lutte, en se débattant au milieu des imprécations, et sans trouver dans le repentir un refuge contre le désespoir[3]. Sur le premier plan, la Vierge reflète l'image de Jésus. Tandis que le Fils expire sur la croix, la Mère s'anéantit dans les bras des saintes femmes. Vêtue d'une robe rouge et d'un grand manteau bleu ramené sur la tête, le front couvert d'un voile blanc, elle tombe entre les mains de Marie-Madeleine et de Salomé. Marie de Cléophas sanglote au second plan; tandis que Marthe, drapée dans son *peplus*, montre une douleur qui, pour être contenue, n'en est pas

1. A la gauche du spectateur.

2. A la droite du spectateur.

3. Les bras des deux voleurs, au lieu d'être fixés horizontalement en croix, sont ramenés derrière la tête et liés derrière la croix. Le mauvais larron a détaché une de ses jambes des entraves qui la retenaient.

moins vraie. Cette dernière figure porte un reflet très-décidé de l'antique ; mais comme elle est sur un plan secondaire, rien ne blesse dans cette réminiscence. Mantegna d'ailleurs, si épris des modèles classiques, est resté purement chrétien dans ce tableau. Il lui eût été permis, au sommet du Golgotha, de rappeler avec plus de fidélité la barbarie des mœurs antiques; mais il s'est souvenu de l'Évangile, il a été dominé par la sobre grandeur du récit de St Jean, et il a compris que tous les sacrifices de l'antiquité n'étaient qu'une image grossière du sacrifice du Calvaire. La Vierge surtout s'est imposée à lui dans toute la simplicité de sa mission évangélique. « Lorsque, après une vie cachée, on la revoit au pied de la croix sur laquelle se consomme le volontaire sacrifice de son Fils, lorsqu'elle est là défaillante sous le poids de ses inénarrables angoisses, et toutefois recevant de la main du Père le calice d'amertume et l'épuisant jusqu'à la lie, sans proférer une plainte ; quelle distance de la Mère du Christ à l'antique Niobé[1]! » Dans la conception de Mantegna tout porte l'empreinte d'une immense affliction. Les gardes eux-mêmes, qui se disputent au sort le manteau de Jésus, ont un caractère d'austérité, qui fait tourner leur indifférence au profit du sentiment dramatique[2]. Bientôt la tempête va ré-

1. Lamennais, *Esquisse d'une philosophie*, t. III, p. 223.

2. Le goût de l'antiquité se trahit dans les gardes, dans les cavaliers, et surtout dans la figure qui, jeune encore et vue de face, a la tête coiffée d'une peau de lion. On dit que Mantegna s'est re-

pandre en eux le trouble et l'épouvante. Cependant l'atmosphère est calme encore, bien qu'on aperçoive déjà nombre de petits nuages blancs, épais et denses, accourir de tous les points de l'horizon. *Quæ apud nos sunt insensibilia, illi sensibilia sunt; mare et venti obediunt ei.* La mer a porté Jésus sur ses eaux, les poissons se sont précipités d'eux-mêmes dans les filets jetés par ses ordres, tous les éléments se sont courbés devant lui. A l'heure de sa mort, c'est encore un acte de sa puissance qui soumet la nature et la force d'assister muette et sans larmes à son supplice. Mais bientôt la nature, rendue à son inclination naturelle, va se couvrir de ténèbres, déchaîner sa douleur, éclater en sanglots... Ce qui manque aux créations de Mantegna, c'est la beauté. Dans ce tableau la violence des expressions touche à l'exagération, confine à la grimace. S[t] Jean, qui pleure au pied de la croix du bon larron, arrive presque à la laideur. Marie de Cléophas, qui se désole derrière la Vierge, en est plus voisine encore. La Vierge elle-même et Notre-Seigneur, en se conformant de trop près à la réalité, perdent le sentiment de leur céleste origine. Aucun peintre n'a serré la vérité de plus près. D'autres ont approché davantage des qualités idéales qui font aimer et croire.

Pérugin a laissé une des plus pures manifestations de son génie dans le Crucifiement de Santa-Maria-

présenté lui-même sous le costume d'un garde qui, armé d'une lance, semble sortir des entrailles mêmes du rocher.

Maddalena-de-Pazzi [1]. Cette fresque est admirable et admirablement conservée. Elle couvre la paroi principale de la salle du Chapitre et se divise en trois parties cintrées, qui n'en font qu'une au point de vue pittoresque et surtout au point de vue religieux. Dans l'arcade centrale sont le Sauveur crucifié et Ste Marie-Madeleine agenouillée au pied de la croix. Dans l'arcade de droite se tient la Vierge-mère, témoin silencieux de toutes les souffrances de son Fils et s'immolant avec lui par le même amour des hommes. Dans l'arcade de gauche St Jean l'Évangéliste est debout, seul parmi les disciples de Jésus, fidèle à ce rendez-vous suprême du ciel et de la terre. St Bernard est à genoux, les mains jointes, à côté de la Vierge; et St Benoît, les bras croisés sur la poitrine, est prosterné près de St Jean. Dans ces deux saints religieux, c'est l'Église tout entière qui assiste, remplie de ferveur et de soumission, au sacrifice du Fils de Dieu. Ces six figures, d'une ordonnance simple et sévère, se détachent sur un fond de paysage, dont les horizons lumineux fuient à perte de vue. L'impression de cette scène de douleur est calme, silencieuse, profonde. Ce qui est du ciel, sans effacer ce qui est de la terre, l'élève et le transfigure. C'est bien

1. A la fin du xve siècle, ce couvent appartenait aux moines de Castello. La fresque de Pérugin décore la salle du Chapitre; et comme les religieuses, actuellement en possession de ce couvent, sont soumises à la règle la plus sévère, il est presque impossible de pénétrer jusqu'à cette peinture.

là une peinture faite pour le cloître; rien n'en vient distraire la sévère harmonie; l'âme, détachée du monde, se livre au Christ et s'abandonne avec une volupté céleste à la sublime jouissance d'aimer et de souffrir en Dieu. Jamais Pérugin n'a été plus heureusement inspiré, jamais il n'a monté plus haut son style, jamais il n'a plus poétiquement compris la nature, jamais il n'a mieux rendu la noblesse tout immatérielle du sentiment religieux... Il serait presque inutile, après avoir contemplé ce chef-d'œuvre, de regarder deux autres Calvaires peints encore par Pérugin, l'un dans l'église Sant-Agostino à Sienne[1], l'autre dans celle de San-Francesco-in-Monte à Pérouse[2], si ces Crucifiements ne nous fournissaient le germe et la substance même de la seule peinture que Raphaël ait consacrée à Jésus crucifié. Dans ces deux tableaux le Christ expire sur sa croix[3], et deux archanges, suspendus dans les airs, recueillent le sang divin dans des calices[4]. Au pied

1. C'est sans doute ce tableau que Pérugin avait peint pour l'ordre des Pauvres du Christ, ordre fondé en 1360 par un noble Siennois, le B. Giov. Colombini, et supprimé par Clément IX en 1668. Les Pauvres du Christ avaient été appelés par Alexandre VI les Gésuates de S[t] Jérôme.

2. Ce tableau a été transporté dans la galerie de l'Académie des beaux-arts à Pérouse. C'est un panneau peint de chaque côté. D'une part est le Couronnement de la Vierge, de l'autre le Crucifiement.

3. Dans le Crucifiement de Pérouse, c'est de chaque côté d'un crucifix gothique en bois que sont peints les personnages qui composent le tableau.

4. Dans le tableau de Sienne, le soleil et la lune assistent en même temps au sacrifice de la croix.

de la croix se tiennent la Vierge, Ste Marie-Madeleine, une autre sainte femme, l'apôtre St Jean, St Jérôme, St Jean-Baptiste et deux autres saints. Parmi les huit personnages que Pérugin convoque au pied de la croix, Raphaël n'en adoptera que quatre, la Vierge et St Jean, Ste Marie-Madeleine et St Jérôme ; mais en simplifiant cette composition et en s'appropriant l'idée de son maître, il en élèvera le sentiment.

Faut-il, à côté des peintures si caractéristiques de Pérugin, citer les tentatives indécises et incomplètes de Niccolò Alunno[1] et de Pinturicchio[2] à Pérouse, de Marco Palmegiano à Forli, de Francia à Bologne[3], de Luca Signorelli, des Ghirlandaji et même de Fra Bartolommeo à Florence[4], du Sodoma à

1. Le Crucifiement de Niccolò Alunno, dans la galerie du Vatican, est peint sur fond d'or. C'est une composition très-religieuse dans son ensemble, très-belle dans certaines parties et très-impuissante dans certaines autres. La Vierge arrive à la douleur et même au pathétique sans perdre sa beauté. A côté de cette douleur noble et contenue, St Jean ne pleure pas, il crie et devient tout à fait laid. La figure de Marie-Madeleine est insuffisante. — On voit au Louvre un autre Crucifiement de Niccolò Alunno. — Il faudrait rappeler aussi le Calvaire de Boccati da Camerino, à l'Académie des beaux-arts de Pérouse.

2. Dans l'église San-Francesco à Pérouse.

3. Voir au musée du Louvre le crucifix qu'il avait peint pour l'église de Saint-Jobbe à Bologne. Ce tableau, fort abîmé, est d'une conception médiocre.

4. On voit également à Sienne, dans le cloître de San-Spirito, une très-belle fresque du Frate représentant le Christ en croix. Ste Marie-Madeleine et Ste Catherine de Sienne sont agenouillées de chaque côté de la croix. St Jean est debout à droite et la Vierge est

Sienne [1], de Carpaccio, de Palma Vecchio, de Titien, de Paul Véronèse et de Tintoret à Venise [2], de Luini à Lugano [3], de Salaino à Milan [4], etc.?... Chacune de ces peintures nous intéresserait sans doute à différents degrés, aucune ne nous apporterait de nouvelles lumières. Mais parmi les maîtres italiens de la Renaissance qui se sont consacrés d'une manière spéciale à Jésus crucifié, il en est un surtout qui reste à nommer, et c'est le plus grand de tous : Michel-Ange.

Par nature autant que par adoption Michel-Ange était voué à cette page suprême de l'Évangile. Son âme violente et forte, qui s'ouvrait si volontairement à la souffrance, devait se porter sans cesse vers la croix, pour y chercher le type et en même temps le

debout à gauche. Toutes les bouches, sauf celle du Christ, sont ouvertes, ce qui donne un air un peu niais aux figures, qui ont d'ailleurs une grande douceur d'expression. Le Christ est beau; il rend l'âme avec une grande douceur. Les saintes femmes sont belles aussi. Le St Jean est plus faible.

1. Dans l'église San-Francesco. C'est un tableau académique et insuffisant dans ses principales parties. Le Christ, que Nicodème et Joseph d'Arimathie détachent de la croix, est sans beauté. La Vierge évanouie, St Jean et Marie-Madeleine n'ont rien non plus de beau ni de vraiment pathétique. Il y a bien parmi les saintes femmes une figure d'une beauté remarquable; mais cette beauté même est ici déplacée à force de parure et de mollesse.

2. Voir au Louvre le Calvaire de Paul Véronèse, et se rappeler l'immense Calvaire de Tintoret dans l'hôpital de Saint-Marc.

3. Dans l'église Sainte-Marie-des-Anges.

4. V. aussi au musée du Louvre, sous le n° 36, le Crucifiement d'Andrea. Cet Andrea n'est autre qu'Andrea Solario.

rédempteur de toutes les souffrances. De plus, cet esprit profond, initié par de si austères études aux secrets de l'anatomie, trouvait dans le crucifix le sujet le mieux fait pour manifester sa science et pour l'agrandir encore. La Passion de Notre-Seigneur devait donc être pour Michel-Ange un sujet de prédilection ; tout le poussait vers le Calvaire, et, sans qu'il en ait laissé une représentation achevée, on le voit y revenir sans cesse et poursuivre, tantôt dans la nature et le scalpel à la main, tantôt dans des élans spontanés d'imagination et de foi, des types qu'il élève constamment et qui jamais cependant n'arrivent à le satisfaire... C'est seulement d'après ses dessins que Michel-Ange nous permet de le suivre au pied de la croix ; car l'authenticité des crucifix de San-Spirito est contestée, et le Crucifiement de la galerie de Florence, qu'Alessandro Allori passe pour avoir peint d'après le Buonarotti, est une interprétation trop insuffisante pour qu'on puisse sainement juger de la composition originale. Ce que cherche Michel-Ange dans toutes ces ébauches, ce n'est ni le sentiment de la grâce et de la bonté divines comme Beato Angelico, ni la calme beauté dans la douleur et dans les larmes comme Pérugin, c'est le fait naturel et la vérité de l'agonie comme Mantegna, mais avec une puissance de poésie dans la violence, que lui seul a portée à ce point. Regardons tour à tour les tentatives diverses essayées par Michel-Ange : les Calvaires du musée du Louvre, du musée Britannique, de la collection d'Oxford et de

l'ancienne collection Lawrence, toujours nous serons saisis par une impression identique, poignante, dramatique, infiniment grandiose. — Le Crucifiement du musée du Louvre montre le Sauveur attaché à sa croix, seul entre la Vierge et S[t] Jean. Les deux bras, au lieu d'être ouverts horizontalement, comme dans les peintures des *quattrocentisti,* sont levés au ciel. Ils semblaient naguère vouloir embrasser le monde; ils paraissent maintenant implorer pour lui la miséricorde divine. La tête est douloureusement inclinée vers la terre, et le corps, modelé avec science, n'a plus de forces que pour mourir. La Vierge, debout et enveloppée dans un grand manteau, exprime la douleur la plus noble. Quant à S[t] Jean, ce n'est qu'une lueur presque insaisissable; mais ce rêve, tout rudimentaire et incomplet qu'il est encore, est sublime déjà [1]... Michel-Ange d'ailleurs a repris isolément cette figure de S[t] Jean. Dans un dessin très-soigné, exécuté à la pierre noire, il a reproduit le disciple bien-aimé, le corps penché en avant, les mains anxieusement serrées contre la poitrine, la tête et les yeux levés vers le Christ avec une expression navrante. On reconnaît une âme qui, égarée par le désespoir, retrouve du calme dans la prière [2]. — Le Calvaire du musée Britannique

1. Ce dessin, qui porte le n° 120 de l'excellent catalogue de M. F. Reizet, est exécuté au crayon noir et modelé avec des blancs ajoutés au pinceau. Il a beaucoup souffert et rappelle, avec de notables variantes, une composition gravée, bien connue.

2. Voir le n° 118 du catalogue de M. F. Reiset.

nous introduit plus avant dans le drame évangélique. Sur trois croix immenses, presque fantastiques, sont attachés le Christ et les deux larrons. Le Christ, plus élevé encore que ses deux compagnons d'infamie, est cloué sur un gibet en forme d'Y, les deux bras levés au ciel, comme dans le dessin du Louvre. Un bourreau, qu'on dirait suspendu dans les airs, achève de fixer le bras droit du Sauveur. Un autre, monté sur une grande échelle, s'occupe à percer les pieds de Jésus. Quant aux deux larrons, leurs bras sont repliés derrière leurs têtes, et ils sont pendus plutôt que fixés à leurs croix. Ces trois figures de suppliciés sont scrupuleusement étudiées. Les têtes, il est vrai, ne sont qu'ébauchées, mais elles n'ont qu'une place secondaire dans les préoccupations de l'artiste ; les corps, d'une irréprochable exactitude, souffrent cruellement, et rien ne fait défaut pour le démontrer. Ce qui manque surtout à ce Christ, c'est le calme. Il s'agite et se contourne. On assiste à la mort d'un homme, on ne voit pas le sacrifice d'un Dieu. Sur la terre aussi tout s'agite, se presse, se heurte, se confond. Il y a là une quinzaine de figures seulement indiquées, pleines de mouvement, de passion, de violence même. A gauche, ce sont des cavaliers et des gardes. A droite, des bourreaux accourent avec des échelles. Au centre, la Vierge est étendue à terre, mourante entre les bras des amis de Jésus. On peut bien dire ici, avec le Psalmiste, que « tous les flots du Seigneur ont passé sur elle. » A côté, Marie Madeleine embrasse la croix du Sauveur, et

St Jean se lamente en s'inclinant vers la mère que son Maître vient de lui donner. Tout cela est dramatique au suprême degré, mais l'effet religieux est-il réellement produit? Si l'esprit est frappé d'épouvante, le cœur est-il attendri, l'âme se sent-elle pénétrée de l'amour divin? Non; car, bien que dans ce Calvaire on voie le sang et les larmes, les douleurs du Fils et la compassion de la Mère, la rage des ennemis et la consternation des disciples, bien qu'on entende les cris des femmes pieuses, la voix des blasphèmes que vomissent les Juifs et celle du larron qui demande pardon, Dieu, dans le Christ, est absent, et l'on ne reconnaît pas davantage, dans la Mère de Jésus, la Vierge mère de Dieu [1]. — Il en est de même des deux Christ en croix de la collection d'Oxford. L'un est pleuré par deux disciples. L'autre reste seul sur la terre, et ce sont deux anges qui se désolent à ses côtés. Quant à la Vierge, toujours moins étudiée que le Christ, ce n'est guère qu'une indication, une aspiration vers la vérité naturelle. — C'est ainsi qu'elle apparaît dans un dessin célèbre des collections de Fries et Lawrence. Les saintes femmes la veulent entraîner loin du gibet de Jésus; mais elle résiste, veut demeurer encore, et se retourne avec énergie pour contempler son Seigneur et son Fils. Voilà de ces traits de génie dont le style est incomparable. Mais cette douceur suprême, qui émane des

1. Ce dessin, exécuté au crayon rouge, a passé par les collections Buonarotti, Wicar et Lawrence.

pages les plus désolées de l'Évangile, où est-elle? Avec le Buonarotti, on entre tout à coup dans le drame moderne et dans le spectacle de la vérité à outrance. Plus rien de conventionnel dans un tel art, plus rien de dogmatique, plus rien qui se laisse imposer à la raison par la foi. Le sentiment religieux ne fait point défaut, parce que devant un homme tel que Michel-Ange il est impossible de ne pas voir la source d'où le génie descend. Mais la route est irrévocablement ouverte à toutes les audaces, et bientôt l'orgueil doublé d'impuissance n'aura plus, sous prétexte de vérité, que des banalités à nous offrir... Si l'on veut voir le point de départ de pareilles conceptions, il faut revenir à cette esquisse si connue où l'on voit Michel-Ange lui-même, le scalpel à la main, disséquant un cadavre [1]. Le mort, étendu sur un tréteau, livre aux vivants le secret de la vie. L'artiste est animé d'une curiosité grave, anxieuse, austère. Il a planté dans la poitrine du cadavre la torche qui éclaire ses veilles, et c'est à cette clarté lugubre qu'il travaille et médite. L'œuvre de Michel-Ange et particulièrement ses crucifix portent le reflet de cette lueur sinistre et grandiose. A chaque instant le Buonarotti cherche à se rappeler cette leçon d'anatomie, qui résume pour la postérité tant d'autres

1. Michel-Ange devant ce cadavre est accompagné d'un élève. — Ce dessin est exécuté à la plume et au bistre. Il se trouve maintenant à l'Université d'Oxford après avoir passé par les collections Crozat, Mariette, Legoy, Dimsdale et Lawrence.

études; à chaque instant sur ses dessins on aperçoit un membre écorché, des études patientes de musculature et d'ostéologie [1]. Avec de telles préoccupations, il est tout naturel que Michel-Ange ait adopté le Calvaire comme un lieu de prédilection. Malheureusement, même en ce lieu de douleur, la science prend sur le grand artiste un trop exclusif empire. Bien qu'elle exalte ses aspirations idéales, elle leur donne une direction trop technique et trop âpre, elle obscurcit en lui, à force de réalité, le sentiment du beau, et domine trop souvent l'expression religieuse. Or, dès que l'art se place en présence de l'Évangile, cette expression est le but suprême. Nous avons montré comment, depuis Giotto jusqu'à Michel-Ange, les plus grands artistes s'en étaient plus ou moins approchés; regardons maintenant Raphaël.

III.

Comme nous l'avons dit au début de ce chapitre, on ne trouve pas, en se plaçant au sommet du Calvaire, une œuvre magistrale dans laquelle Raphaël ait couronné l'effort des maîtres par un témoignage personnel et d'une exceptionnelle beauté en l'honneur de la

1. On voit, dans la collection d'Oxford, plusieurs de ces dessins anatomiques.

Vierge. Raphaël a si peu touché à la croix qu'on peut presque dire qu'elle lui est demeurée complétement étrangère. Un naïf effort, ou plutôt un acte de soumission au début de sa carrière, et c'est tout... Voyons ce que vaut cette tentative unique et pour ainsi dire enfantine, et reconnaissons combien, quelque incomplète qu'elle soit, elle est digne cependant d'être regardée [1].

Ce fut vers l'année 1500 [2] que Raphaël peignit son Crucifiement pour la chapelle des Gavri, dans l'église des Dominicains à Città di Castello. Il n'avait

1. On trouve dans l'ouvrage de M. Rosini (pl. LXX) la reproduction d'un tableau qui, d'après l'auteur de l'*Histoire de la peinture italienne,* appartiendrait à la fois au Pérugin et au Sanzio. Le divin Crucifié abaisse doucement ses regards sur la Vierge, qui se tient debout au pied de la croix en compagnie de S[t] Jean. Cette peinture, qui serait la propriété du prince Galitzin, nous semble trop indécise pour qu'il soit possible de décider entre Pietro Vannucci, Raphaël ou tout autre de ses condisciples à l'école de Pérouse.

2. Cela ressort d'un document donné par Lanzi. D'après ce document, ce fut en 1500 que Raphaël obtint ses premières commandes à Città di Castello, où il se rendit pendant un des séjours de Pérugin à Florence. Ce fut alors qu'il peignit la bannière pour l'église de la Trinità, et le Calvaire pour celle des Dominicains. — La bannière comprenait une double peinture à la colle exécutée sur deux toiles distinctes, que l'on avait réunies en les adossant l'une à l'autre. On les a maintenant séparées et elles forment deux tableaux représentant la Trinité et la Création de l'homme. Dans la Trinité, Dieu le Père, assisté du Saint-Esprit, tient devant lui un crucifix, au pied duquel sont agenouillés S[t] Sébastien et S[t] Roch. Tandis que l'ensemble de cette peinture rappelle Pérugin, deux têtes d'anges placées au fond du tableau font songer à Giovanni Santi.

que dix-sept ans. Tout entier sous le charme et sous la dépendance de Pietro Vannucci, il sentait cependant déjà de vives aspirations vers un idéal supérieur à celui de son maître; mais entièrement soumis à la discipline de l'école, il n'osait oser, et son tableau est, nous l'avons dit, presque entièrement copié sur un tableau ou plutôt sur deux tableaux de Pérugin. Toutefois il y a dans cette peinture un parfum de jeunesse et un accent particulier de beauté qui le font reconnaître, indépendamment de l'inscription écrite en lettres d'or au bas de la croix : RAPHAEL URBINAS. P. [1]

La croix s'élève au milieu d'un frais paysage, et la nature reflète l'âme du peintre. Elle est jeune, douce, aimable, riche de promesses, féconde en espérances. Tout y est lumière et parfums. Aucune ombre n'en peut obscurcir la clarté, pas même l'ombre de la mort. Si le Seigneur crucifié la domine, c'est seulement pour y répandre l'abondance et toutes les bénédictions. De vertes prairies forment les premiers plans. Plus loin, des collines peuplées d'arbres enfantins inclinent leurs pentes harmonieuses jusqu'au bord des

1. Ce tableau est peint sur un panneau cintré de $1^{m},25$ à $1^{m},30$ de haut, sur $1^{m},65$ environ de large. Il est bien conservé. Il resta jusque vers l'année 1800 à la place même pour laquelle il fut peint. Il fut ensuite acheté par un Français moyennant 4,000 scudi, et remplacé par une mauvaise copie. Il passa dans la galerie du cardinal Fesch. A la vente de cette galerie, il fut acheté 10,000 scudi par la princesse de Canino; et vendu enfin à lord Ward, en 1847. On le voit maintenant à Londres, dans la galerie de lord Dudley Ward.

eaux limpides, tandis qu'à l'horizon des montagnes d'azur se fondent avec un ciel sans nuages. Le Sauveur est attaché à sa croix. Au-dessus, paraissent d'un côté le soleil et de l'autre la lune, comme dans le cimetière de S[t] Jules à la *Via Flaminia*. Au-dessous, les anges recueillent le sang rédempteur. Sur la terre se tiennent la Vierge et S[t] Jérôme[1], S[te] Marie-Madeleine et S[t] Jean[2]. Toute la création, depuis l'homme jusqu'aux anges, et depuis l'ange jusqu'aux astres, assiste calme et fervente au divin sacrifice, et la douleur qu'elle en ressent se transforme en amour pour le Dieu qui s'immole en aimant. Ce n'est point là assurément la croix du Fils de l'homme dans son horreur et dans sa nudité. Dans le Calvaire ainsi compris, on ne saurait dire que Dieu soit absent par un décret de sa sagesse et de sa justice, et le Fils ne peut se plaindre de ce que son Père l'ait abandonné. Donc ce n'est pas la réalité; mais c'est quelque chose de paisible et de consolant, qui porte la profonde empreinte du sentiment évangélique.

Jésus expire sur une grande croix. Son agonie, pleine de sérénité, ressemble à une action de grâces. La tête, couronnée d'épines, est inclinée vers la terre et légèrement penchée à gauche[3]. Les longs cheveux se répandent sur les épaules. Les bras sont étendus, et les mains percées de clous sont raidies par la

1. A gauche du spectateur.
2. A droite du spectateur.
3. A gauche du spectateur, c'est-à-dire sur l'épaule droite.

souffrance. Un même clou fixe au gibet les deux pieds ramenés l'un sur l'autre. Une draperie rouge est nouée au milieu du corps, qui ne montre pas, au point de vue de la réalité, la trace des tourments qu'il a subis. Jésus cependant rend son âme à son Père; depuis trois heures il souffre les plus cruelles angoisses, et de son côté percé d'un coup de lance s'échappe avec son sang le reste de sa vie. Le dessin et le modelé du nu trahissent une main timide, hésitante et sans expérience. Le jeune Sanzio n'a jamais vu face à face la douleur et la mort, il connaît de celle-ci seulement ce que les tableaux de son maître et les crucifix qu'il a vus lui ont appris. Aussi tout, dans cette image, est-il conventionnel; non que la nature n'y soit pas sincèrement cherchée, mais elle n'est qu'indirectement interrogée, et c'est de seconde main seulement qu'elle a transmis ses indications. Si cependant l'œil s'arrête sur ce Christ comme sur une image presque inerte, l'âme s'y porte comme vers une représentation religieuse qui l'attire et la fixe. On ne voit pas sans doute assez un homme qui meurt, mais on reconnaît un Dieu qui se donne. « Dieu nous a fourni ce témoignage d'amour, au-dessus duquel on n'en peut imaginer aucun autre, de donner sa vie pour nous[1]... » En souffrant pour ses esclaves et pour ses ennemis, il ne veut de témoins que les âmes fidèles qui le servent et qui l'aiment. Les Juifs et les païens

1. S[t] Bernard, serm. *De dilig. Deo.*

ne verraient en lui qu'un homme méprisable supplicié sur une croix; l'art mystique, en les écartant de ce divin spectacle, n'y convie que les saints et les anges.

Deux anges en effet, posant par le bout du pied sur de légers nuages, ne laissent rien perdre du sang de Jésus. L'ange placé à gauche[1] porte un calice d'or dans chacune de ses mains. Il recueille dans l'un[2] le sang qui coule de la main droite du Sauveur, et il reçoit dans l'autre[3] le sang rédempteur qui sort avec abondance de la poitrine du Christ. Il est vêtu d'une tunique verte, longue et flottante, nouée à la taille par une ceinture noire dont les bouts se déroulent suivant la mode ombrienne. Son corps, tourné à droite, pose sur la jambe gauche, et sa jambe droite est levée en arrière. Sa tête aussi est tournée en arrière, et ses yeux se lèvent avec une expression céleste vers la main du Sauveur. — Le second ange est vis-à-vis du premier sous l'autre bras de la croix, dans une attitude inverse et presque absolument semblable. Il ne porte qu'un seul calice, qu'il élève de la main gauche vers la main[4] sanglante du Seigneur. Son autre main tombe naturellement le long du corps, et tient un des bouts de la ceinture noire qui attache à la taille la tunique jaune à manches rouges. Sa tête, encadrée de

1. A gauche du Sauveur, sous le bras droit de la croix.
2. Dans le calice qu'il tient de la main droite.
3. Dans le calice qu'il tient de la main gauche.
4. La main gauche.

longs cheveux blonds, s'incline doucement, et de ses yeux abaissés et fervents émanent des rayons qui font aimer et croire... De longues ailes formées de plumes rouges, vertes et or, complètent ces divins messagers, dont les formes aériennes, sveltes et tout idéales, sont scrupuleusement empruntées à la tradition des écoles primitives.

La Vierge, qui se tient debout à gauche au pied de la croix, est de toutes les figures contenues dans ce tableau celle qui appartient le plus à Raphaël, celle où il a mis avec le plus de vivacité son esprit et son cœur : « Marie, mère de Jésus, était debout au pied de la croix[1]. » Raphaël, tout jeune qu'il était encore, a compris la valeur de cette parole ; mais avant de s'arrêter à la figure de son tableau, il en a essayé, dans un dessin conservé dans la collection Albertine, plusieurs interprétations successives. — Il a d'abord conçu la Vierge détournant la tête et ne pouvant supporter la vue de son Fils expirant. Tandis que le corps est vu de trois quarts à droite et que les mains se joignent avec angoisse à la hauteur de la poitrine, la tête, qui se penche sur l'épaule droite, se présente de face, et les yeux en même temps se baissent vers la terre. « Marie se tient vraiment auprès de la croix, parce que la Mère porte la croix de son Fils avec une douleur plus grande que celle dont tous les autres sont pénétrés[2]. »

1. *Stabat autem juxta crucem Jesu Mater ejus.* (Jean, XIX, 25.)

2. *Verè juxta crucem stabat, quia crucem Filii pro cæteris Mater majore cum dolore ferebat.* (St Bernard, t. II, col. 442.)

Raphaël cherche à rendre cette vérité, mais il n'y parvient pas du premier coup. Le mouvement de la figure, tout juste qu'il est déjà, manque encore d'accentuation dramatique. — Abandonnant cette première ébauche, le Sanzio montre ensuite la Mère du Sauveur, toujours en prières et les mains jointes devant son Fils, mais la tête cette fois relevée vers lui et les yeux fixés sur ses plaies. Dans cette seconde image, la Vierge joint une extrême douleur à une tranquillité souveraine. Cependant Raphaël ne s'arrête pas non plus à cette figure, et il a raison, car le maintien en est timide, la pose indécise, le dessin des jambes surtout prête à l'équivoque. Les yeux pleurent, la bouche se lamente, toute la tête est pathétique; mais elle se lève trop ou pas assez vers le Christ, le mouvement n'est pas suffisamment décisif, et l'on hésite sur l'intention formelle qu'il lui faut attribuer. De plus le corps, penché en avant, manque d'assiette et de fermeté. Enfin la silhouette générale, vue de profil, suit un même plan légèrement incliné et menace d'être monotone. — Une troisième fois Raphaël se met à l'œuvre, et il dessine alors la figure que nous voyons dans le tableau. La Vierge se tient accablée mais ferme au pied de la croix. La tête est de trois quarts et courbée sur la poitrine, la bouche est triste et les yeux sont noyés d'ombres. Les mains jointes n'ont plus la force de se lever vers Jésus. Le mouvement vrai, juste, est trouvé, et l'équilibre statique de toute la figure est complétement stable. Toutes les lignes sont calmes, recueillies, parfaitement

dignes. Le sacrifice de la croix étant le suprême hommage que Jésus rend à Dieu, la Vierge, en participant à ce sacrifice, se doit en même temps associer à l'hommage. Or « le caractère extérieur du respect envers la majesté du Très-Haut, c'est une contenance remise et posée. Le pontife doit sacrifier d'un esprit tranquille, il doit être en paix et il doit calmer dans son cœur tous les mouvements qui en troublent la sérénité. » Voilà, comme l'a très-bien compris Raphaël, la tranquillité de Jésus et de Marie dans leur mutuelle passion. De là cette action paisible qui fait que, au milieu de tant de douleur, « Jésus meurt plus doucement, disent ensemble S[t] Augustin et Bossuet, que nous n'avons accoutumé de nous endormir[1]. » De là aussi la souffrance si noble et si contenue de la Vierge. La tête de Marie s'incline aussi doucement que celle du Christ; les traits de la Mère et du Fils reflètent la même douceur et la même tranquillité vis-à-vis de la mort.

Si l'on regarde le tableau, après avoir considéré ces dessins où la forme est cherchée avec tant de persévérance et en fin de compte si résolûment arrêtée, on voit tout de suite la distance qui sépare une simple aspiration, un projet, d'une œuvre définitive, où les moindres parties restent avec leur inexorable valeur. Raphaël, si hardi déjà comme dessinateur, n'est encore qu'un peintre timide; sa plume a la fermeté

1. S[t] Augustin, Traité CXIX *in Joan.*, 4, 6, t. III, part. II, col. 803. — Bossuet, *Deuxième sermon sur la Compassion de la sainte Vierge.*

de la plume d'un maître, et son pinceau conserve toutes les hésitations du pinceau d'un élève. Entre cette plume et ce pinceau la différence est telle, que l'esprit hésite, recule même, et qu'il faut un véritable effort de réflexion pour maintenir la même date au dessin qu'au tableau. On ne peut croire que la main qui a tracé à grands traits les trois figures que nous venons d'étudier, notamment le torse du Christ, ait peint presque à la même heure le tableau de lord Ward. Il faut constater la similitude presque absolue de ces figures dans le dessin et dans le tableau; il faut vérifier de part et d'autre le mouvement semblable du Christ, l'identité des deux figures de Vierge et jusqu'à la répétition des mêmes plis du manteau; il faut enfin remarquer, à côté de la beauté des têtes, la faiblesse relative des mains et des pieds, pour pouvoir rapporter ce dessin à l'année 1500. On croit sans peine que le tableau est l'œuvre d'un enfant; on se refuse à admettre que le dessin ne soit pas le fait d'un homme. Pareille remarque se peut faire d'ailleurs entre plusieurs des dessins de la jeunesse de Raphaël et les tableaux dont ces dessins ne sont que les préludes. Reportons-nous, par exemple, au petit St Georges du musée du Louvre exécuté vers 1503, et comparons-lui le dessin à la plume de la collection des Offices : entre ce dessin et ce tableau on trouvera certainement la même distance et les mêmes différences d'exécution qu'entre le dessin de la collection Albertine et le tableau de lord Ward. Une

preuve analogue serait facile à faire au *Campo Santo* de Pise, où l'on aperçoit, à travers les fresques timides des maîtres primitifs, les dessins hardis qui les ont précédées. On voit là clairement que les *trecentisti* étaient déjà de vaillants dessinateurs, quand ils demeuraient encore des peintres remplis d'hésitation. C'est que, entre une esquisse et un tableau, il y a des abîmes que le génie seul, secondé par un labeur opiniâtre, peut combler... Quoi qu'il en soit, les intentions indiquées dans le Crucifiement de Città di Castello, pour n'être pas tout à fait ce qu'elles devraient être, sont néanmoins charmantes. La Mère du Verbe est vêtue d'une robe rouge nouée par une ceinture verte, d'un voile et d'un bandeau religieux qui enveloppent sévèrement la poitrine et le cou, et d'un grand manteau vert qui couvre les cheveux et même le front[1]. Sous ce costume austère, la Vierge conserve sa jeunesse, sa fraîcheur et la régularité de ses traits. Son front, sans perdre sa pureté, se contracte avec effort. Ses yeux regardent de côté le spectateur comme pour le convier à pleurer; ils voudraient pleurer aussi, mais ne peuvent ou n'osent, parce qu'ils ont peur de se déformer. Raphaël ne sait pas encore, en peinture du moins, associer les larmes à la beauté. Telle qu'elle est cependant, cette figure est naïvement chrétienne. Les plis de l'ajustement sont dessinés suivant les anciens errements de

1. Une broderie d'or entoure ce manteau et couronne le front. La jambe droite est légèrement ramenée en arrière et le pied droit est nu.

l'école ; mais tout en affectant une certaine raideur, ils n'ont rien de mesquin. Quant au visage, le sentiment personnel du Sanzio y est déjà manifeste et d'une certaine vivacité.

Les scènes de la Passion, conçues au point de vue de l'idéal religieux, comportent bien des interprétations différentes et laissent à la peinture chrétienne des espaces presque infinis à parcourir... Dieu vient d'enlever Jésus à Marie ; mais « en le lui ôtant pour trois jours, il lui donne pour la consoler tous les chrétiens pour enfants[1]. » La Vierge ne devient Mère des vivants qu'en donnant son Fils à la mort. Voilà l'idée que l'art mystique se plaît à exprimer au moyen de pieux anachronismes, en conviant les saints de tous les âges à l'adoration de la croix ; voilà ce que Raphaël a voulu rendre aussi, en plaçant St Jérôme aux pieds de la Mère du Verbe... Le grand apôtre de la vie cénobitique est agenouillé à côté de la croix. Sa tête est levée vers le Christ et renversée en arrière ; ses yeux sont pleins d'ardeur, et sa bouche prie admirablement. Il porte, pour tout vêtement, une robe violette[2], retenue à la taille par une ceinture rouge. Cette robe, ouverte par devant, découvre la poitrine et laisse voir les traces des plus dures macérations. Le saint docteur, en effet, tient de la main droite ramenée le long du corps une pierre dont il vient de se frapper ;

1. Bossuet, t. XIII, p. 195.
2. Ou plutôt lilas clair.

tandis que de la main gauche avancée vers la croix il offre au Seigneur l'expiation à laquelle il s'est soumis. En adorant Jésus crucifié, il est prêt aussi pour le sacrifice. La constance, l'affliction, la douleur volontaire, vont d'un pas égal parmi les serviteurs de Dieu, et ce sont elles qui élèvent ici St Jérôme presque jusqu'au Sauveur. La coloration de cette figure est belle, et son expression prouve que les plus rares facultés s'éveillaient alors en Raphaël pour traduire spontanément et avec ferveur les émotions de l'âme chrétienne.

St Jean l'Évangéliste, placé debout vis-à-vis de la Vierge et de l'autre côté de la croix, témoigne à la fois en faveur de l'idéale jeunesse et de l'idéale beauté. Les bras tombants et les mains jointes, le disciple bien-aimé se tourne vers le spectateur, le regarde avec tristesse et avec douceur, et, à force de grâce naïve et de bonté, l'entraîne à l'amour divin. La tête, coiffée de longs cheveux flottants sur les épaules, serait aussi bien la tête d'une vierge ou la tête d'un ange. Le costume même semble indécis sur le sexe du personnage qu'il enveloppe, et la longue robe verte nouée à la taille, ainsi que le manteau rouge jeté sur l'épaule droite, seraient aussi bien le vêtement d'une sainte que celui d'un saint[1]. Du reste, dans la pose ou

1. Cette robe est ornée d'une légère broderie d'or aux poignets et en haut du corsage. Elle découvre les pieds, qui sont nus. Le manteau est également bordé d'une broderie d'or. En général, dans ce tableau, les pieds et les mains, quoique étudiés avec une scru-

dans les traits, nulle trace du sentiment dramatique. S[t] Jean assiste à la Passion de son Maître comme s'il était entré déjà lui-même dans l'éternelle paix. Son âme, « en laquelle l'esprit de Dieu a mis son siége, gardera toujours sa sérénité, malgré toutes les tempêtes qui grondent au-dessous[1]. » On ressent devant cette figure le tressaillement divin de l'esprit au souvenir d'une jeunesse qui fut pure en même temps que charmante. Ce n'est pas l'extase terrestre et interrompue qu'elle nous montre, mais l'extase immobile de l'éternité.

S[te] Marie-Madeleine enfin, agenouillée en face de S[t] Jérôme, lève comme lui la tête et les yeux vers Jésus, en joignant les mains dans l'attitude de la prière. Vêtue d'une robe bleue bordée de noir, avec un manteau rose à reflets jaunes jeté sur l'épaule gauche, cette figure est de toutes celles que contient le tableau la plus imparfaite encore. Elle jouit de l'extase des saints; mais elle manque de passion, et n'a pas ces divines ardeurs que chacun cherche dans la sœur de Lazare. Ordinairement au Calvaire Marie-Madeleine se partage entre le désespoir et la compassion. On la voit tour à tour étreindre la croix et embrasser la Vierge, se répandre en sanglots devant Jésus et se prodiguer en soins vis-à-vis de la Mère du Verbe, consacrer une

puleuse attention, manifestent encore de la raideur. Ils sont d'ailleurs très-sommairement indiqués daus le dessin. C'est de part et d'autre le côté faible.

1. Bossuet, t. XIII, p. 188.

dernière fois sa chevelure à son ministère de tendresse et d'expiation, et verser sur les pieds du Dieu fait homme des larmes capables de racheter une vie. Ici rien de semblable. Aucun désordre, aucun délire, point d'expansion, rien que du calme. Marie-Madeleine assiste à la mort de son Dieu comme si elle n'en avait pas été le témoin véritable ; elle oublie les heures cruelles et passagères de l'agonie de Jésus, pour ne se souvenir que du pardon qui ne doit pas finir.

Voilà donc, sur le Crucifiement, tout ce que Raphaël a laissé : une peinture enfantine et d'une ordonnance quasi archaïque, d'ailleurs presque littéralement copiée d'après Pérugin [1]. De quelque côté que l'on regarde, la symétrie est absolue : au centre, comme un axe, le Christ suspendu sur sa croix ; dans le ciel, d'après une antique tradition, le soleil et la lune; dans les airs, deux archanges semblables et opposés l'un à l'autre; sur la terre enfin, la Vierge en face de St Jean et St Jérôme vis-à-vis de Ste Marie-Madeleine, chacun balançant l'autre, lui faisant contre-poids, le reproduisant pour ainsi dire comme dans un miroir. Jamais les anciennes règles n'avaient été plus scrupuleusement suivies, jamais élève n'avait montré plus de respect envers ses maîtres, plus de déférence pour la discipline de l'école. D'où vient que,

1. Je ne crois pas devoir mentionner un Crucifiement donné par Longhena comme étant de Raphaël et appartenant à M. Michele Bisi. Cette peinture, gravée à la suite de la traduction italienne de Quatremère de Quincy, n'a aucune des qualités propres au Sanzio.

après cette tentative timide, incomplète et d'ailleurs purement idéale, Raphaël se soit détourné du Calvaire, et que non-seulement on ne retrouve de lui aucune peinture qui nous y ramène, mais qu'on ne découvre même pas dans ses nombreux dessins la moindre esquisse qui nous y fasse songer ? Tandis que la croix exerça sur Michel-Ange une attraction naturelle, d'où vient qu'elle produisit sur le Sanzio un éloignement que rien ne put vaincre?... Je crois que cet éloignement fut moins instinctif encore que raisonnné. La preuve en est, d'abord dans le tableau de lord Ward, peint naïvement à un âge où le cœur et l'instinct parlent plus haut que la raison, et ensuite dans l'absence de toute œuvre semblable dès que la réflexion eut à intervenir. Si Raphaël avait vécu cinquante ans plus tôt, il eût été sans doute le plus suave, le plus persuasif, le plus ravissant des peintres mystiques, et il eût reproduit peut-être bien des fois son premier Calvaire, en variant les personnages, en perfectionnant les détails, mais toujours avec la même absence complète du sentiment dramatique. A l'heure où il vivait, il ne pouvait plus procéder ainsi. En un demi-siècle l'art et le monde avaient marché à pas de géant, et ce qui était possible en 1450 et même en 1480, ne l'était plus en 1500. Si Raphaël avait conçu et ordonné ses Calvaires comme Beato Angelico, il eût fait acte de puérilité et n'eût compris ni son temps ni son propre génie. Rien ne dure ici-bas, et les formes que revêt la vérité sont assujetties à d'incessantes modifications. L'adolescence succède promp-

tement à l'enfance, la virilité se substitue bien vite à la jeunesse et s'incline elle-même rapidement vers la vieillesse. L'important c'est d'avoir bien franchement les qualités de son âge, et de ne pas chercher, quand on est un homme, à parler en enfant, non plus qu'à penser en vieillard. Or, au début du XVI[e] siècle, la Renaissance était dans sa plus forte virilité, et il ne lui était plus permis ni timidité ni indécision. Elle possédait la science, et, sans renoncer à la naïveté, il lui était interdit de ne pas savoir. A dix-sept ans, il était encore possible à Raphaël de peindre son Crucifiement de Città di Castello sur la trace des anciens maîtres, plus tard il ne le pouvait plus. Voilà ce qu'il comprit tout de suite. Il vit qu'il fallait forcément abandonner cette manière conventionnelle et toute de sentiment, rentrer dans la vérité naturelle et dans la réalité de son sujet. La nature ayant livré ses secrets, la piété même ne pouvait excuser le mensonge. Force était donc désormais de regarder face à face Jésus crucifié, de montrer la chair torturée, défigurée par la souffrance, véritablement aux prises avec la douleur, succombant réellement sous l'étreinte de la mort. Raphaël a reculé devant un tel spectacle. Dans l'impossibilité où il était de continuer comme il avait commencé; ne pouvant plus peindre un Calvaire de convention, représenter un Christ idéal, endormi plutôt que mort au milieu de l'extase des saints; contraint à se mesurer avec toutes les horreurs de l'agonie, il a préféré s'abstenir complétement. En faisant ainsi, il a suivi sa pente naturelle,

qui le conduisait vers toutes les interprétations du beau, et l'éloignait du même coup de toutes les manifestations violentes. Il n'a pas renoncé pour cela à peindre la *Mater dolorosa;* en la détachant de la croix, il a cherché en elle le type par excellence de la douleur dans ce qu'elle a de plus noble et de plus touchant. Nous avons vu, au chapitre précédent, de quelle admirable manière il l'a représentée dans le *Spasimo;* nous allons voir maintenant comment il l'a conçue dans la Mise au tombeau.

LA

MISE AU TOMBEAU

I.

En parcourant le cycle entier de la Passion du Sauveur, l'art a imaginé, depuis le pied de la croix jusqu'à l'entrée du sépulcre, toute une série de tableaux, presque identiques par le sentiment qu'ils expriment, mais très-variables par la forme qu'ils revêtent et par les circonstances extérieures au milieu desquelles ils se produisent. Le type de ces tableaux est la Mise au tombeau :

« Sur le soir, dit St Matthieu, un homme riche d'Arimathie, nommé Joseph, qui lui-même était disciple de Jésus,

« Vint trouver Pilate et lui demanda le corps de Jésus ; et Pilate ordonna qu'on le lui rendît.

« Joseph, ayant reçu le corps, l'ensevelit dans un linceul blanc,

« Et le mit dans son propre tombeau tout neuf,

qu'il avait fait tailler dans le roc. Il roula une grosse pierre à l'ouverture du tombeau et s'en alla.

« Or, Marie-Madeleine et l'autre Marie étaient là, assises près du sépulcre [1]. »

St Marc et St Luc confirment ce récit, sans y rien ajouter d'important [2]. St Jean seul y introduit Nicodème, dont les évangiles synoptiques ne font pas mention :

« ... Joseph d'Arimathie, qui était disciple de Jésus, mais en secret, par crainte des Juifs, demanda à Pilate la permission d'enlever le corps de Jésus. Pilate le lui permit; il vint donc et enleva le corps de Jésus.

« Nicodème vint aussi, celui qui était venu d'abord pendant la nuit trouver Jésus; il portait un mélange de myrrhe et d'aloès, d'environ cent livres.

« Ils prirent donc le corps de Jésus, et l'enveloppèrent dans des linges avec des parfums, selon la manière d'ensevelir usitée chez les Juifs.

« Or, il y avait dans le lieu où il fut crucifié un jardin, et dans le jardin un sépulcre tout neuf où personne n'avait encore été mis.

« A cause du jour de la Préparation des Juifs, et parce que le sépulcre était proche, ce fut là qu'ils mirent Jésus [3]. »

1. Matth., XXVII, 57-61.
2. Marc, XV, 42-47; Luc, XXIII, 50-53.
3. Jean, XIX, 38-42.

C'est autour de ces simples paroles que viennent se réunir une foule de représentations dramatiques, historiques ou purement idéales, dont le groupement est trop artificiel pour ne pas se dérober à une classification définitive. Que comprendre, par exemple, sous le mot *Pietà*, sinon les états intermédiaires où l'âme chrétienne, entre le spectacle de la Descente de croix[1] et celui de la Mise au tombeau proprement dite, se prend de *pitié*, de *compassion*, de *dévotion*, de saintes *alarmes*, de *piété*[2] par excellence, en présence du corps martyrisé de Jésus, de l'affliction maternelle de la Vierge, et souvent aussi du désespoir des amis qui ont assisté le Sauveur durant les heures de son agonie? Ainsi le Christ apparaissant tout seul et face à face avec nous, semblant nous dire lui-même : « Ils verront Celui qu'ils ont percé[3], » montrant les cicatrices de ces plaies sacrées qui font désormais notre paix et que nous devons adorer comme le gage de notre salut ou craindre comme le signe de notre condamnation, voilà la *Pietà* dans son acception la plus exacte et la plus rigoureuse. Mais le Christ étendu mort en présence ou sur les genoux de sa Mère également immobile, voilà aussi la *Pietà*. De même la Vierge étreignant de ses bras le divin Crucifié, et retrouvant dans

1. Raphaël n'a pas laissé de Descente de croix; car nous nous refusons à lui attribuer le dessin gravé par Marc Antoine. (V. Bartsch, t. XIV, n° 32.)

2. Telles sont en effet les différentes significations du mot *Pietà*.

3. *Videbunt in quem transfixerunt*. (Jean, XIX, 37.)

l'infini de la douleur toutes les tendresses dont elle avait bercé son enfant endormi, voilà encore la *Pietà*. Le Christ enfin livrant le reste de son sang, non plus seulement à sa Mère, mais aux témoins les plus intimes de ses souffrances et de sa mort, voilà toujours la *Pietà*. Or, avec cette extension du même mot, que de confusions possibles, et combien de fois on serait conduit à déclasser des chefs-d'œuvre qu'une admiration plusieurs fois séculaire a définitivement adoptés, soit comme l'Ensevelissement, soit comme le Christ mort entre les Maries, soit même comme la Mise au tombeau ! On serait dès lors à chaque instant placé entre la nécessité de manquer à la règle ou de contrevenir à l'usage. Nous respecterons l'une et l'autre, en comprenant sous le titre général de Mise au tombeau tous les sujets dans lesquels apparaîtra le Christ mort, soit seul, soit avec la Vierge, soit avec l'assistance des disciples et dans la compagnie des saintes femmes. Nous serons libres d'ailleurs, pour ne pas renoncer à un mot généralement usité, d'appliquer le mot *Pietà* aux peintures qui, se dérobant aux textes sacrés, se trouvent reléguées dans le domaine de l'imagination. Ainsi la Mise au tombeau comprendra tout ce qui peut se rattacher au fait même décrit par l'Évangile et tout ce que l'art a pu concevoir en s'inspirant de l'Écriture; sauf ensuite à étendre et à préciser le sens de cette expression, trop générale sans doute, mais qui nous paraît seule capable de résumer l'ordre d'idées pittoresques où nous allons entrer.

Nous signalions, au chapitre précédent, l'invincible obstacle qui s'était placé entre le Christ en croix et Raphaël. Nous allons reconnaître maintenant l'attraction singulière que le Christ détaché de la croix a exercée sur le Sanzio. Si Raphaël a reculé devant le spectacle de l'agonie de Jésus, il s'est recueilli d'autant plus dans la contemplation de Jésus étendu mort entre les bras de sa Mère et de ses amis. Il a cherché dans ce tableau l'image parfaite de l'homme qui, mourant à la vie, naît à l'éternité; et dans cette résurrection de l'esprit, il a trouvé la source d'une beauté supérieure à toute autre beauté... Mais, là comme ailleurs, Raphaël a résumé, concilié, transformé à son image toutes les traditions antérieures. Il est donc indispensable de connaître d'abord les enseignements que ces traditions lui ont transmis.

II.

Aucun endroit ne semble mieux choisi que les cryptes des catacombes pour représenter la Mise au tombeau de Notre-Seigneur. Cependant ce sujet n'a point été traité par les artistes chrétiens des premiers siècles. Dans ces nécropoles, où la mort ne parle que d'immortalité, on ne voulait pas rappeler par des témoignages matériels l'ensevelissement de Celui qui est la source même de la vie. Rien donc, dans les cimetières chrétiens, ne vient nous éclairer sur la

manière dont l'antiquité aurait pu comprendre la Mise au tombeau.

L'art sorti des catacombes n'eut point les mêmes scrupules et ne recula pas devant ces représentations funèbres. Les imageries du moyen âge fournissent plusieurs preuves authentiques de la préoccupation que la Mise au tombeau laissait dans l'âme des peintres à ces époques barbares. Transportons-nous tout de suite au XIIe siècle, et regardons dans un des manuscrits latins de cette époque conservés à la bibliothèque Vaticane, le Christ couché à terre entre les bras de la Vierge[1]. La Mère et le Fils se tiennent étroitement embrassés, et la Vierge, qui a participé à la mort de Jésus, semble vouloir être ensevelie avec lui. Marie-Madeleine baise la main du Seigneur, aux pieds duquel sont prosternés St Jean et Joseph d'Arimathie. Trois saintes femmes sont agenouillées par derrière sur un second plan. Dans le ciel enfin, trois séraphins se lamentent; tandis que le soleil, avec un visage humain, éclaire tous ces personnages plongés dans la douleur. Cette miniature, où la réalité est défigurée par l'ignorance en même temps que transfigurée par le mysticisme, manifeste à la fois le dédain de la beauté et la naïveté du sentiment religieux.

1. Ce manuscrit porte le n° 1156. Il a pour titre : *Lectiones Evangeliorum, per anni circulum, juxta ritum Ecclesiæ græcæ et calendarium sanctorum aureis characteribus exaratum.* Sur la couverture de maroquin rouge sont frappées les armes du pape Paul V (Borghèse).

— La même impression se fait sentir devant une *Pietà* d'origine grecque, peinte en détrempe au commencement du XIIIe siècle, et qui, après avoir appartenu à Séroux d'Agincourt, a été gravée dans l'*Histoire de l'art par les monuments*[1]. La Vierge, cette fois, est seule avec son Fils crucifié, assise et le tenant sur ses genoux. Le Christ n'est, dans ce triste tableau, qu'un cadavre livide et hideux; la tête seule garde encore quelque trace de l'humanité du Fils de Dieu. Quant à la Vierge, calme d'attitude, elle pleure avec franchise, et l'angoisse qui contracte ses traits ne les enlaidit pas au point de les rendre repoussants. On retrouve encore dans un tel tableau la trace des traditions classiques, et l'on aperçoit déjà le germe d'une vie nouvelle qui ne tardera pas à paraître.

Cimabue, en effet, tout en reproduisant l'esprit des anciennes peintures, en rajeunit déjà les formes, et nous force à regarder son tableau avec un intérêt sérieux. La fresque de Cimabue, dans la basilique de Saint-François, à Assise, est presque la répétition de la miniature par laquelle un artiste inconnu illustrait, un siècle auparavant, les *Lectiones Evangeliorum* recueillies par Paul V et conservées au Vatican. Mais, au lieu de la tristesse et de l'indécision où l'art du XIIe siècle nous retenait encore, on éprouve à la vue de la fresque d'Assise une impression grandiose qui, sans être complète, est comme le souffle précurseur d'une ré-

1. Pl. LXXXIX de la Peinture.

novation bienfaisante. La Vierge conserve toujours la même position à côté du Christ couché à terre ; elle le presse également dans ses bras, et incline sa tête semblablement vers lui. L'éloignement ni la mort ne rompent l'amour véritable, et les liens qui unissent la Vierge à Jésus sont aussi puissants au tombeau qu'à la crèche. Le disciple bien-aimé, qui s'est emparé de la main de son Maître, s'apprête à la baiser, et penche sa tête vers le Christ mort comme il la reposait quelques jours auparavant sur le sein du Sauveur pendant la célébration de la Cène. Ainsi qu'au repas chez le pharisien, les larmes de Marie-Madeleine arrosent les pieds du Sauveur, sur lesquels flottent les longs cheveux de la pécheresse convertie. « Elle a lavé mes pieds de ses larmes et les a essuyés de ses cheveux,... elle n'a cessé de les baiser,... elle les a oints de parfums. C'est pourquoi, je vous le dis, beaucoup de péchés lui sont remis, parce qu'elle a beaucoup aimé[1]. » Entre la Vierge et St Jean, Marthe, plus réservée mais non moins pieuse, semblable à une statue grecque, appuie sa tête sur sa main et regarde en pleurant le Seigneur. Les autres saintes femmes, ainsi que les hommes dévoués qui vont prendre part à la Mise au tombeau, se tiennent sur un second plan[2] ; tandis que du haut du ciel quatre anges des-

1. Luc, VII, 44-47.

2. Les saintes femmes placées à gauche sont au nombre de trois : la première, dont la tête est nimbée, est à genoux et lève les bras vers Jésus ; les deux autres sont debout derrière. Deux hommes,

cendent à tire-d'aile, les yeux remplis de larmes et les bras tendus vers Jésus. Le mouvement de toutes ces figures est d'une noblesse remarquable. Les saines leçons de l'antiquité revivent avec une vivacité singulière. Les gestes et surtout les draperies démontrent que les bas-reliefs des sarcophages vont être désormais familièrement interrogés par l'art chrétien, qui, sans abandonner les conditions essentielles de sa propre existence, cherchera de plus en plus dans les modèles classiques les éléments de la force et de la durée. Ce qui manque encore à cette peinture, c'est l'amour de la nature, l'amour de l'humanité, l'amour de la vie, surtout l'amour de la beauté. Grâce à ce quadruple amour, Giotto a possédé la puissance nécessaire pour renouveler l'art et pour lui imprimer, dès les premières années du XIV[e] siècle, l'impulsion qui lui a permis de s'élever de degrés en degrés et de sommets en sommets jusqu'aux cimes où on le voit dans les vingt premières années du XVI[e] siècle.

La Mise au tombeau de la Madonna dell' Arena, à Padoue, reproduit encore la fresque de la basilique d'Assise; mais il y a entre ces deux œuvres une distance plus grande encore que celle qui séparait tout à l'heure le tableau de Cimabue de la miniature des

drapés à l'antique, se tiennent debout presque vers le milieu. Deux autres, également debout et la tête nimbée, sont à droite. Tous les personnages qui occupent le premier plan ont également la tête nimbée. Le corps nu du Christ est la partie la plus insuffisante du tableau.

Lectiones Evangeliorum. Giotto, en adoptant les éléments de peinture empruntés par Cimabue aux maîtres grecs et latins du moyen âge, les élève d'emblée à un degré presque voisin de la perfection... Le Christ, soutenu par les saintes femmes, repose entre les bras de sa Mère. Au lieu du cadavre rigide et difforme qui nous attristait tout à l'heure, nous voici en face d'une représentation idéale, qui rappelle la vie par les plus nobles aspects, et qui fait songer à la mort par les plus consolantes visions. En rendant son âme à son Père, Jésus-Christ a comme écarté loin de soi l'horreur de ses souffrances et de son agonie. Descendu de la croix, il s'est transfiguré tout à coup, et, comme au Thabor, il rayonne d'une jeunesse immortelle et d'une éternelle beauté. Il semble, après une longue fatigue, retrouver dans le sommeil des forces pour de nouveaux combats. Son corps a perdu la rigidité cadavérique, ses membres s'abandonnent avec souplesse aux pieuses caresses des amis qui l'entourent, et sa tête, qui a repris son empreinte divine, se prête complaisamment aux baisers de la Vierge... La Vierge, en effet, assise à terre, porte sur ses genoux le corps du Sauveur. Elle l'entoure de ses bras et se penche tendrement vers lui : on dirait qu'elle veut réchauffer contre son sein la poitrine de son Fils, et, par la force de son amour, rappeler sur ces lèvres glacées la chaleur et la vie. Le mouvement de la Vierge de Giotto reproduit à peu près celui de la Vierge de Cimabue; mais au lieu de la mol-

lesse et de l'indécision qu'on remarquait dans la figure de la basilique d'Assise, tout est précis, serré, voulu, rigoureusement vrai dans la figure de l'Arena. Il en est de même du sentiment dramatique : indécis et timide dans la fresque de Cimabue, il a autant d'intensité que de vérité dans la fresque de Giotto. Une chose cependant manque encore à cette peinture, c'est l'accord parfait du beau et du vrai. Giotto sait peindre les affections terrestres les plus poignantes, mais il ne sait pas les éclairer de cette splendeur divine dont chaque âme humaine est un foyer plus ou moins intense, et qui, transformant tout sans rien défigurer, à seule le pouvoir de tout ennoblir et de tout apaiser en nous enivrant de la sainte démence de l'amour. Cette terre promise à l'art de la Renaissance, Giotto l'a vue, mais n'a pu la toucher. Il fallait, avant d'y entrer, traverser encore deux siècles de luttes et d'héroïques travaux, ne plus rien ignorer de la nature, et retrouver dans leur intégrité les traditions classiques sans abandonner pour cela la naïveté de la foi. Cette alliance, si ardemment poursuivie dès la fin du XII[e] siècle, Raphaël ne l'a conclue définitivement qu'au commencement du XVI[e], et elle n'a duré qu'un instant, parce que l'humanité est condamnée à s'agiter sans cesse, sauf à descendre vers l'erreur après être montée jusqu'à la vérité... Ce que je dis de la Vierge de Giotto relativement à la Vierge de Cimabue et aux types les plus parfaits que l'art chrétien pourra réaliser un jour, s'applique avec la même rigueur à toutes les autres

figures de la Mise au tombeau de l'Arena. Marie-Madeleine, assise à terre, tient entre ses mains les pieds du Sauveur. Sa tête, vue de profil, est penchée en avant. Ses traits sont réguliers, d'une puissante et noble beauté. Son regard est tout entier à la chère dépouille qu'elle adore et qu'elle caresse encore. Ses yeux, qui pleurent et qui prient en aimant, resteront fermés désormais aux sourires de la terre; et cette belle chevelure, consacrée naguère à Jésus, semble en se déroulant obéir à son inclination naturelle. Madeleine, c'est le péché transformé en amour par la pénitence. Jésus a pris possession de son âme. « L'attraction des mondes n'est rien en comparaison de cette attraction de Dieu. » Ainsi l'a compris Giotto, non-seulement dans la figure de Marie-Madeleine, mais dans toutes les autres figures de sa fresque... Voyez Marthe, à côté de sa sœur, se prosterner devant le Christ, prendre dans ses mains les mains du Sauveur, les arroser de ses larmes, et, saisie d'un saint tremblement, s'apprêter à les baiser : quoi de plus beau et de plus vrai dans l'ordre de la nature et dans celui de la grâce?.. Regardez aussi S[t] Jean, debout entre les deux sœurs de Lazare, les bras écartés, grands ouverts, prêts à embrasser Jésus. Ne paraît-il pas, par ses sanglots et par ses cris, redemander son Maître à la mort? Aucune douleur n'est plus spontanée, plus vivace et plus jeune... A côté, comme pour servir de contre-poids et d'opposition à cette véhémence, considérez Nicodème et Joseph d'Arimathie,

en qui l'âge a tempéré la passion, et qui, apportant dans leur douleur la mesure et la gravité, s'abstiennent de gestes et de démonstrations extérieures... Du côté opposé[1], dans le groupe des saintes femmes, que d'attitudes et que d'expressions variées d'un sentiment identique !.. Dans le ciel enfin, comme sur la terre, tout pleure et se désole aussi. Les anges, ainsi que les hommes, se livrent au désespoir. On en voit qui s'arrachent les cheveux, d'autres qui se déchirent la poitrine; ceux-ci étendent les bras vers le Christ, ceux-là couvrent leur visage de leurs mains; tous s'élancent avec rapidité vers le Sauveur, et mêlent les larmes de l'éternité aux sanglots des amis de Jésus. L'art sans doute un jour produira des œuvres plus suaves et plus harmonieuses que celle-ci, il n'en montrera pas de plus fortement conçues.

A côté des peintures de Giotto, celles de ses élèves et de ses contemporains ne sont que secondaires. La Mise au tombeau de Puccio Capanna lui-même est une composition fervente, sincère, pathétique, mais incomplète à côté de celle du maître. Le Christ, soutenu par Joseph d'Arimathie, Nicodème et S[t] Jean, est déposé dans le tombeau. La Vierge, penchée sur son Fils, lui donne un dernier baiser. Marie-Madeleine, les cheveux épars, joint les mains avec désespoir. Marie, sœur de la Sainte Vierge[2], et Marthe

1. A gauche.

2. «L'Évangile ne connaît que deux Maries, en dehors de Marie mère de Dieu : Marie-Madeleine, de qui S[t] Luc dit que le Sauveur

pleurent aussi, mais avec modération, et de manière à ne pas trop déranger la régularité de leurs traits. Jésus d'ailleurs n'est pas sans beauté, et les différents acteurs de cette scène lugubre ne sont pas sans douleur; mais les caractères sont indécis en comparaison de ceux du maître. Ni les draperies, ni les gestes n'ont cette ampleur majestueuse que nous admirions tout à l'heure. En regard de la grande peinture historique inaugurée dans la chapelle de l'Arena, ce n'est presque plus qu'une peinture secondaire que Puccio nous montre à Assise[1].

La Mise au tombeau de Taddeo Gaddi, dans la galerie de l'Académie des beaux-arts à Florence, est une composition plus abondante, où la grâce surtout ne fait pas défaut, mais où la grandeur et la force ne dominent pas assez. Avant de descendre au sépulcre, le Christ, étendu sur son linceul, livre une dernière fois sa tête aux embrassements de la Vierge et sa main aux baisers de S[t] Jean. De son côté, Marie-Madeleine

avait chassé sept démons (Luc, VIII, 2), et Marie, sœur de la Sainte Vierge, tantôt appelée Marie de Cléophas, du nom de son mari, et Marie de Jacques et de Joseph, du nom de ses enfants. C'est pourquoi S[t] Matthieu, parlant des femmes qui étaient présentes à l'ensevelissement du Seigneur, dit comme une chose toute simple qui ne pouvait induire personne en erreur : « Il y avait là Marie-Madeleine et l'autre Marie. » (Matth., XXVII, 61. (Lacordaire.) A ces deux Maries il faut ajouter Salomé, mère de Jacques et de Jean, qui complète le groupe des trois Maries.

1. La Mise au tombeau de Puccio Capanna se trouve dans la basilique d'Assise. (V. Rosini, *Storia della pittura italiana*, pl. XXI.)

s'incline vers les pieds du Sauveur ; tandis que, sur un second plan, quatre autres saintes femmes contemplent Jésus, en joignant les mains dans l'attitude de la prière. Pour compléter cette peinture et comme pour donner raison du peu de passion, je dirais presque de l'indifférence des principaux personnages, Taddeo Gaddi a représenté la Résurrection en même temps que la Mise au tombeau, et déjà dans le ciel Jésus-Christ triomphant de la mort apparaît dans sa gloire. Deux anges, l'un portant la croix, l'autre la couronne d'épines et la lance, planent à côté du Rédempteur. Sur la terre enfin, derrière Nicodème et derrière Joseph d'Arimathie qui tiennent le corps du Christ, voici des figures dans lesquelles on est tenté de reconnaître des portraits : l'une est chargée d'aromates, les deux autres ont recueilli les tenailles et les clous. Il y a surtout à droite trois jeunes et charmantes femmes, parées de l'élégance florentine dans ce qu'elle a de plus séduisant, et qui ne sont guère là que pour se faire admirer. On ne saurait leur en vouloir de rappeler un temps où la beauté naissait aussi spontanément dans l'art que dans la nature ; mais, malgré leur accent honnête et chrétien, elles ont le tort de détourner à leur profit l'attention, et de l'attirer davantage que ne font St Jean, Marie-Madeleine, la Vierge et Jésus lui-même. Assurément je ne voudrais pas médire de cette belle et importante peinture ; la valeur pittoresque et le sentiment religieux s'y montrent avec évidence. Cependant, à ce double point de vue, quelle distance il y a de

Taddeo Gaddi à Giotto, et combien le talent de l'élève reste au-dessous du génie du maître !

Toujours dans le même ordre d'idées, mais avec cette ardeur généreuse qui animait entre eux les artistes citoyens des cités rivales, Ambrogio Lorenzetti peint sa Mise au tombeau, et essaye d'opposer aux belles œuvres florentines un chef-d'œuvre siennois [1]. Le Christ est assis ou plutôt couché sur les genoux de sa mère. Marthe arrose de ses larmes la main transpercée du Sauveur, et Marie-Madeleine repose tendrement sa tête sur les pieds mutilés de Jésus. Une autre sainte femme, debout entre les deux sœurs de Lazare, lève les bras au ciel en regardant à terre le divin Crucifié. Derrière le Christ, le disciple bien-aimé est agenouillé, les mains jointes et le regard fixé sur son Maître. Puis viennent Joseph d'Arimathie et Nicodème, l'un tenant les linges pour l'ensevelissement, l'autre posant à terre un vase rempli de parfums. Trois autres disciples les accompagnent, tandis que, du côté opposé, est un groupe de femmes qui sont assises et semblent être de fort beaux portraits. Ce tableau se déroule en forme de frise, et il a les qualités d'une œuvre plastique plutôt que d'une peinture. Les têtes sont belles sans grand effort de passion, et les draperies sont soigneusement étudiées. On sent que l'artiste était sous le charme d'une admirable nature, et qu'en même temps les bas-reliefs des sarcophages antiques

1. La Mise au tombeau d'Ambrogio Lorenzetti se trouve dans la galerie de l'Académie des beaux-arts à Sienne.

furent pour lui des modèles. Les types de ses personnages sont voulus, mais peu variés et trop immobiles. Le Christ ne porte point avec assez d'évidence l'empreinte de sa divinité, et la mort, en glaçant ses traits, en justifie la rigidité. Pourquoi les autres figures sont-elles pour ainsi dire aussi mortes que la figure de Jésus? On voudrait les voir pleurer, souffrir, aimer, manifester, dans l'excès de la douleur, toutes les affections, tous les sentiments de leur âme, et elles ne reproduisent que la même froideur, je dirais presque la même indifférence. Souvenons-nous des vrais sanglots que répandaient les amis de Jésus dans la fresque de Giotto, et nous trouverons trop insuffisantes les larmes feintes des beaux acteurs d'Ambrogio Lorenzetti... Il est intéressant d'ailleurs de reconnaître dans cette peinture primitive les germes que développeront plus tard les artistes de l'école. Ambrogio est bien l'ancêtre des peintres dont le dernier et le plus illustre sera Sodoma. Il s'est pris de passion pour la nature qui inspirait son pinceau. Il s'est complu à montrer les chevelures luxuriantes, les visages vivants et sains qu'il avait sous les yeux. Les Siennoises assises aux pieds du Christ sont d'une remarquable beauté, et St Jean est d'une beauté plus remarquable encore peut-être. Tous font songer déjà à ces belles créatures qui, près de deux siècles plus tard, charmeront à la Farnésine les contemporains de Léon X. Or, devant la fresque de l'Arena, y regardions-nous de si près? Cherchions-nous à voir aussi loin? Pen-

sions-nous à telle ou telle figure portant un caractère individuel? Avions-nous même l'esprit aux traits plus ou moins corrects des héros de l'Écriture? Non. Nous étions possédés tout entier par la vérité du drame évangélique, nous souffrions avec la Vierge, nous aimions avec Marie-Madeleine et avec St Jean, nous pleurions avec les saintes femmes, et le reste nous semblait indifférent. C'est que nous étions en présence du grand art, de l'art impersonnel, de l'art vivant d'une vie supérieure à la vie d'une école et d'un peuple. Ambrogio Lorenzetti, au contraire, malgré les efforts couronnés de succès qu'il tente vers la beauté, nous confine dans les limites resserrées de l'espace et du temps. Voilà pourquoi, par la pensée comme par le style, il demeure tant au-dessous de Giotto; pourquoi, malgré tout le mérite de ce maître, la fortune de Sienne devait pâlir devant celle de Florence.

Florence d'ailleurs continuait de s'enorgueillir de la génération féconde du maître sans rival. — Tommaso, dit le Giottino, peint dans l'église de Santa-Croce, une Mise au tombeau, qu'il répète avec une incontestable supériorité dans l'église San-Romeo [1]. Son âme douce et mélancolique se répand avec effusion dans les figures qui entourent le Sauveur crucifié; son cœur fait cause commune avec celui des amis de Jésus; son imagination lui montre chaque personnage

1. Cet admirable tableau est maintenant à la galerie des Offices.

avec son caractère propre et son esprit particulier, et, l'inspiration guidant sa main, il fait jaillir les larmes des sources mêmes de la beauté. — Jacopo da Cosentino est à Taddeo Gaddi ce que Giottino est à Giotto. L'unique peinture qui reste de lui dans l'église San-Bartolommeo, à Arezzo, montre une *Pietà* où la Vierge et St Jean, St Paul et St Donato, rivalisent de zèle et d'amour pour Jésus. — Jacopo da Cosentino lui-même laisse, dans Spinello Aretino, un digne continuateur des maîtres qu'il vénérait. Vasari loue, comme une œuvre digne de Giotto, un Christ mort sur les genoux de Marie, que le vaillant artiste[1] avait peint sous le portique d'un petit hôpital voisin des religieuses de San-Spirito, près la porte de Rome. — Au seuil du xve siècle, Gherardo Starnina continue les traditions des *trecentisti,* en y associant les procédés plus sûrs d'une technologie nouvelle. On sent, dans sa Déposition de croix, l'influence d'Antonio Veneziano. L'esprit de l'Orient commence, en passant par Venise, à souffler sur toute l'Italie. Un nouvel élément pittoresque s'introduit alors dans la peinture de la Renaissance; mais quelque naïves et sincères que soient ces premières tentatives, elles se font déjà aux dépens du sentiment chrétien, dont Giotto et ses disciples immédiats avaient fixé les termes... Aussi Jean de Fiesole se garde-t-il de suivre Gherardo Star-

1. Spinello Aretino avait déployé le plus grand courage pendant la peste de Florence.

nina, son maître, dans cette voie dangereuse. Sans retourner en arrière, sans abandonner aucun des progrès véritables, il se recueille dans sa ferveur, s'isole dans sa foi, et produit, pour la Mise au tombeau comme pour tous les autres épisodes de la vie et de la Passion de Jésus-Christ, des chefs-d'œuvre qui sont la suprême joie des âmes mystiques [1].

Le Christ mort étant le lien des affections du ciel et de la terre, c'est lui, et lui seul, que Beato Angelico offre d'abord à ses frères comme l'espérance des enfants de Dieu. Il évoque, dans le cloître du couvent de Saint-Marc, l'image du Sauveur debout dans son tombeau. Jésus étend les bras, montre les plaies saignantes encore de ses mains et de son côté, incline vers nous sa tête, et, par la douceur de sa bouche et de ses yeux, nous attire et nous retient à lui. De longs cheveux d'un blond roux, couronnés d'épines et rayonnants d'une auréole crucifère, tombent sur ses épaules et se mêlent à la barbe soyeuse qui couvre le bas du visage. Les traits, réguliers et beaux, dénotent un calme qui n'est plus de la vie et qui ne sera jamais de la mort. Le torse appartient également à cet état intermédiaire entre la terre et le ciel, où seul peut atteindre Jésus-Christ, homme et Dieu tout ensemble... Quittant les régions purement idéales

1. Si nous n'étions confiné dans le domaine de la peinture, nous parlerions avec admiration de Donatello, et nous décririons comme un rare chef-d'œuvre le bas-relief de la Mise au tombeau qui se trouve à Sienne. (V. *Italian sculptors by.* M. C. C. Perkins.)

et se confiant à l'Évangile, Fra Giovanni a laissé dans son couvent deux autres fresques qui se rattachent à la Mise au tombeau. — Il a peint d'abord Jésus descendu de la croix. Nicodème et Joseph d'Arimathie soutiennent les bras du Sauveur; deux autres disciples portent le corps divin, que S[t] Jean protége soigneusement de ses mains. Avec quelle précaution, avec quel respect chacun de ces cinq personnages remplit son pieux office! Il est impossible de mieux marquer le caractère sacré du corps qu'ils vont ensevelir. Jésus-Christ d'ailleurs manifeste de lui-même sa divinité par une beauté particulière. Rien en lui n'appartient au néant. La tête, doucement reposée sur l'épaule gauche, sourit aux fatigues de la vie et fait songer à l'éternelle paix. De chaque côté de ce groupe qui forme l'axe de la composition, sont deux autres groupes qui divisent le tableau en trois parties principales. A gauche, Marie-Madeleine, purifiée, transfigurée par la pénitence, prend les pieds du Sauveur et les approche de ses lèvres. Rien de plus tendre et de plus affectueux que cette figure. A côté de la sœur de Lazare, la Vierge est le centre autour duquel se réunissent les saintes femmes[1]. La Mère du Verbe agenouillée, les mains jointes, lève les yeux vers son Fils et continue de s'unir à lui. « Les anges ni les hommes ne peuvent concevoir l'alliance très-étroite que Jésus a contractée avec la Vierge. » Du côté opposé, à droite, un groupe composé de cinq

1. Les saintes femmes qui entourent la Vierge sont au nombre de six, sans compter Marie-Madeleine.

personnages, bien florentins par la physionomie, par le style, mais d'âmes bien ferventes aussi, est commandé par un donateur qui, agenouillé près de la croix, semble s'appliquer les mérites de la Rédemption et les attribuer en même temps à ses compatriotes. Un de ces personnages tient la couronne d'épines ainsi que les clous, et les montre à ses compagnons. Aucune douleur, aucune passion humaine, n'agitent les acteurs de cette scène qui, malgré son apparence réelle, conserve un caractère essentiellement mystique. Tous sont pénétrés de cette onction divine qui transfigure les affections terrestres. Dans cet état bienheureux, la terre se fond avec le ciel et l'homme communique avec les anges. C'est ce qu'expriment aussi les deux chœurs de chérubins qui planent de chaque côté au-dessus des amis de Jésus, et la riante nature qui sert de théâtre à cette Mise au tombeau. Par une ingénieuse fiction, l'âpre rocher du Golgotha, fécondé par le sang du Christ, s'est transformé en un jardin enchanté, où abondent les prairies et les fleurs. Il est évident que Fra Giovanni s'est complu dans ce tableau, qu'il a reproduit avec plus d'éclat et de bonheur encore dans l'église Santa-Trinità [1]. — Enfin, fidèle toujours à son système d'interprétation religieuse, Jean de Fiesole a laissé encore au couvent de Saint-Marc un Ensevelissement, dans lequel la divinité

1. La Déposition de Santa-Trinità est maintenant à la galerie de l'Académie des beaux-arts à Florence.

du Fils de l'homme transfigure tout ce qui l'entoure. Le Christ est étendu sur les genoux des trois Maries, assises à l'entrée de la grotte sépulcrale. Sa tête repose entre les bras de sa Mère, ses mains s'abandonnent aux mains de Marie, sœur de la Vierge, et ses pieds se livrent aux caresses de Marie-Madeleine. St Jean, le bien-aimé de Jésus, est agenouillé de l'autre côté, près de son Maître. St Dominique enfin, portant un lis, assiste à l'intimité de cette scène, qui n'a rien de dramatique, mais où tous les cœurs sont montés dans la même région de calme infini[1]... Voilà comment Beato Angelico comprend la Mise au tombeau, comment il comprend la mort de Jésus et les larmes de la Vierge. Son âme les conçoit ainsi, et son pinceau obéit aux inspirations de son âme. Il s'écarte de la réalité; mais qui oserait dire qu'il se trompe? « L'amitié réciproque du Fils et de la Mère est inconcevable, et nous pouvons bien avoir quelque idée grossière de cette liaison merveilleuse; mais de comprendre quelle est l'ardeur et quelle est la véhémence de ces torrents de flamme qui de Jésus vont déborder sur Marie, et de Marie retournent continuellement à Jésus, les séraphins,

1. Fra Giovanni a peint encore un autre Ensevelissement qui se voit à Florence, dans la galerie de l'Académie des beaux-arts. Le Christ, cette fois, est couché à terre, la tête seulement accotée sur le genou de la Vierge. Les amis de Jésus sont tous agenouillés autour de lui. Une seule, parmi les saintes femmes, est debout aux pieds du Christ. Nicodème à droite, et Joseph d'Arimathie à gauche, tiennent les deux extrémités du linceul.

tout brûlants qu'ils sont, ne le sauraient faire[1]. »

La Mise au tombeau ou plutôt la *Pietà*, peinte par ordre du cardinal Riario dans l'église des Zoccolanti à Matelica da Fabriano, permet de rapprocher Benozzo Gozzoli de Fra Angelico. On peut ainsi mesurer ce qui réunit et ce qui sépare ces deux peintres, dont l'un, nous l'avons vu, fut le disciple de l'autre et de plus son ami. Dans le tableau de Benozzo Gozzoli, la Vierge presse contre son sein le corps de son Fils crucifié, aux pieds duquel est prosternée Marie-Madeleine. St Jean-Baptiste, St Louis évêque et St Bonaventure complètent cette *Pietà*, en y apportant la force de leur âme et la puissance de leur foi. Le sujet, ainsi compris, comportait plus de calme encore et plus d'isolement que ne faisaient tout à l'heure les tableaux directement tirés de l'Évangile par Jean de Fiesole. Cependant la peinture des Zoccolanti s'anime d'une vie réelle à laquelle on reste comme étranger devant les fresques du couvent de Saint-Marc. C'est que Gozzoli est au moins autant l'élève de Masaccio que de Fra Angelico, et que s'il tient à l'un par le cœur, il se rattache à l'autre par l'esprit. Certes Benozzo Gozzoli mérite d'être rangé parmi les artistes fervents; c'est un croyant sincère, mais ses attaches terrestres sont trop visibles encore. Fra Giovanni fut un saint, et il nous tansporte au ciel sans effort.

Piero della Francesca est encore un des maîtres

1. Bossuet, t. XIII, p. 219.

qu'il faut placer en la compagnie des plus vénérables, et sa Mise au tombeau, dans l'hôpital de Borgo San Sepolcro, est une de ces peintures fortes et sereines, qui réveillent jusque dans les âmes les plus endormies le désir de croire et le besoin d'aimer[1]. Le tombeau est, non pas taillé dans le roc, mais placé au premier plan d'un radieux paysage, gracieusement mouvementé; c'est un sarcophage antique, dans lequel le Christ, étendu sur un linceul, est descendu par Nicodème et par Joseph d'Arimathie. La Vierge, agenouillée, les bras levés au ciel, veut embrasser une dernière fois le Rédempteur. « Jamais elle ne sentit mieux qu'elle était mère, tant les souffrances de son Fils le lui avaient fait sentir au vif. » C'est bien ainsi que la Mère éplorée du Verbe devait se révéler au fils dévoué de la Francesca. Marie-Madeleine, prosternée à l'autre extrémité du tombeau, presse les pieds du Sauveur de ses lèvres brûlantes de l'amour divin. S[t] Jean, debout entre la Vierge et la sœur de Lazare, adore la victime qui s'est offerte pour le salut du monde. Un disciple inconnu, portant les tenailles et les clous, est derrière Joseph d'Arimathie, tandis qu'une sainte femme se

1. Si nous nommons ici Piero della Francesca, bien qu'il appartienne réellement à l'école romaine (V. notre premier volume, p. 470), c'est parce que Florence le réclame aussi comme un de ses maîtres, et que, dans chacune de ces études par lesquelles nous nous préparons à regarder les œuvres de Raphaël sur un sujet déterminé, nous ne nous astreignons point, nous l'avons dit, à une classification rigoureuse.

tient derrière Nicodème. Tout se tait, se recueille, se calme, s'apaise. L'influence de la rédemption domine les affections humaines. En présence du Dieu crucifié, le désespoir de la Mère et des amis de Jésus devient, pour la nature et pour l'homme, la source d'un espoir infini.

Poursuivons, sans quitter la Toscane, et rappelons seulement comme mémoire la Mise au tombeau que Dom Bartolommeo della Gatta peignit pour Gentile de' Becchi[1]. — N'oublions pas non plus Filippo Lippi, dont la place est si importante parmi les artistes du xve siècle. Il a laissé aussi plusieurs Mises au tombeau... Un de ces tableaux, représentant le Christ mort soutenu par Joseph d'Arimathie, entre Ste Marie-Madeleine et St François, servait de prédelle à la Vierge de la maison Ruccellai... Une *Pietà* formait également le gradin d'un tableau qui se trouve à la pinacothèque de Munich[2]. Jésus, soutenu par un ange, se tient debout dans son tombeau. A ses côtés sont St François, St Dominique, St Augustin et St Célestin... Enfin Filippo avait commencé pour le couvent de la Nunziata une Déposition de croix qui fut achevée par Pérugin et qui appartient maintenant à la galerie de l'Académie des beaux-arts, à Florence. Ce ne sont point là, il est vrai, des œuvres capitales auxquelles il faille nous arrêter, mais il était nécessaire de ne les point passer complé-

1. Vasari, t. V, p. 47.
2. Note des éditeurs de Vasari, t. V, p. 246, note 2.

tement sous silence. — Nommons aussi Cosimo Roselli, et la Mise au tombeau qu'il peignit à Lucques, dans l'église San-Martino[1]. — Andrea Verrocchio, plus haut placé que Cosimo Roselli dans la hiérarchie des *quattrocentisti*, est aussi grand peintre que grand sculpteur, et sa Mise au tombeau appartient également à notre sujet[2]. — Le Christ mort entre les bras des Maries et s'abandonnant aux embrassements de la Vierge, excite l'émulation des plus sincères parmi les peintres toscans de cette belle époque. Sandro Botticelli peint sa *Pietà* pour l'église Santa-Maria-Maggiore à Florence[3]. — Luca Signorelli, qui ajoute une science nouvelle à la science déjà si grande de Piero della Francesca son maître, introduit une première Mise au tombeau dans la prédelle d'un tableau qu'il peint pour l'église Sant' Agostino, à Volterre[4]. Il montre ensuite le Christ, pleuré par les saintes femmes, dans la chapelle du Saint-Sacrement, à Castiglione d'Arezzo. Il consacre enfin un de ses chefs-d'œuvre à la Déposition de croix, et il le donne à la confrérie de Santa-Croce della Terra di Fratta, à Pérouse. Sans doute, en présence de ce tableau, on est loin déjà de la naïveté des maîtres primitifs ; mais s'il y a trop de recherche dans

1. Jésus-Christ, détaché de la croix, est entre les bras des Maries et de Joseph d'Arimathie.

2. Vasari, t. V, p. 154.

3. Ce tableau, qui était encore en 1755 dans la sacristie de cette église, ne s'y trouve plus aujourd'hui. Il serait, selon les annotateurs de Vasari, dans la pinacothèque de Munich.

4. Vasari. — Ce tableau a disparu.

l'invention, il y a encore beaucoup de vérité dans le sentiment des figures. La Vierge évanouie au pied de la croix, est une belle image de la douleur poussée jusqu'à l'anéantissement. S[t] Jean, qui montre la Mère du Verbe comme le résumé de tous les sacrifices et comme la source de toutes les consolations, est une figure antique animée de l'esprit nouveau. La Madeleine est vraiment émouvante par l'empressement qu'elle met à recueillir dans sa main le sang du Sauveur. Chaque personnage est bien à sa place, avec la fonction qui lui convient. Néanmoins une certaine froideur se répand sur cette peinture. Luca Signorelli arrive à l'heure malheureuse où l'art de plaire va remplacer l'art de croire, où le besoin de paraître va primer la nécessité de sentir, et, tout en résistant à ce courant fatal, il est quelquefois plus savant que touchant. Il n'est pas suffisamment porté par le souffle inspirateur qui va élever jusqu'à la perfection quelques maîtres privilégiés, et il cherche vainement dans la science de quoi compenser la naïveté qui coulait naguère comme de source des pinceaux les plus humbles. Son tableau de Santa-Croce est une œuvre magistrale, mais à laquelle manque quelque chose de cette harmonie céleste sans laquelle la peinture religieuse est au-dessous d'elle-même[1]. — Domenico Ghirlandajo, plus

1. La Déposition du Christ *alla Fratta* est gravée dans l'ouvrage de Rosini, pl. LXV. C'est à proprement parler une Descente de croix. On voit au fond la vraie Mise au tombeau, c'est-à-dire le Christ porté dans sa sépulture. Ce tableau porte la date de 1516.

minutieux, plus timide, moins anatomiste surtout que Luca Signorelli, né à peu près à la même époque et mort un quart de siècle plus tôt[1], ne vit pas les temps difficiles où l'art allait être livré aux aventures d'une passion que ne réglaient plus ni la discipline ni la foi. Aussi demeura-t-il un *quattrocentista* pur, et ses peintures, toutes antérieures à la révolution de Savonarole, conservent-elles le caractère qui fait défaut trop souvent à celles que Signorelli exécuta sous l'influence de Jules II et de Léon X. Nul doute que la *Pietà* qui avait été un des premiers ouvrages de Domenico dans la chapelle des Vespucci à l'église d'Ognissanti, nous révélerait surtout ce caractère, si, depuis deux siècles déjà, elle n'avait disparu[2]... Nous pourrions multiplier les exemples; mais nous devons nous hâter vers le dénoûment de la renaissance toscane. Plaçons-nous donc au faîte de l'art florentin, et nommons, les yeux toujours fixés sur la Mise au tombeau, les grands génies qui couronnent cette époque : Fra Bartolommeo, André del Sarte et Michel-Ange[3]... Nous voudrions parler aussi de Léonard, mais il n'a rien laissé qui se rapporte à notre sujet et il se dérobe en ce moment à notre admiration.

1. Luca Signorelli, né entre 1440 et 1450, mourut en 1521. Domenico Ghirlandajo, né en 1449 ou 1451, mourut en 1493 ou 1495.

2. Voir Bottari. — On remarquait, dans cette chapelle des Vespucci, un curieux portrait d'Amerigo Vespucci. (Vasari, t. V, p. 67.)

3. Nous plaçons Michel-Ange le dernier, non comme le plus jeune, mais comme le plus grand.

C'est dans le couvent des Agostiniani, hors la porte San-Gallo, que Fra Bartolommeo peignit sa *Pietà,* une des plus belles pensées de l'art chrétien. Le Christ, descendu de la croix, est assis à terre et soutenu par S[t] Jean. La Vierge, agenouillée, soulève de la main gauche le bras gauche de son Fils, et de la main droite attire doucement à elle la tête du Sauveur. Marie-Madeleine enfin, prosternée derrière la Mère du Verbe, entoure de ses deux bras les jambes de Jésus, les presse avec ferveur et semble vouloir les réchauffer contre son sein, les arrose de ses larmes et répand sur ce corps adoré l'abondante chevelure qu'elle a consacrée au Seigneur. Ces quatre figures, le Christ mort et les trois dévouements qui le veillent, sont réunies dans une même harmonie et leur accord est admirable... Jésus a conservé sa beauté, sa noblesse. A peine mort, il triomphe du néant, et ses traits reprennent soudain leur sérénité. Ses yeux sont fermés, ils dorment, ils attendent; et sa physionomie respire la bonté, la douceur, tout ce qui fait du Fils de Dieu le plus beau des enfants des hommes. Le corps ni les membres n'ont rien non plus de la rigidité cadavérique : le bras droit pend naturellement à terre, et le bras gauche s'appuie avec complaisance sur la main de la Vierge; les jambes également se prêtent à l'étreinte de Marie-Madeleine; et si le sang coule des plaies béantes encore, les chairs n'en sont point épuisées, elles conservent la souplesse et le ressort de la vie... La Vierge, de son côté, dont le visage reproduit le visage de

Jésus, exprime une calme douleur et une inaltérable tendresse. Elle a beau être mère, et la plus dévouée des mères, elle offre toujours l'image de la virginité par excellence ; rien n'en vient, même en cet instant suprême, effleurer la limpidité. Son geste et son ajustement sont aussi calmes et aussi chastes que ses traits [1]... Quant à Marie-Madeleine, la passion qui l'anime est pleine de véhémence, mais sans rien d'exagéré. La pénitence a tout purifié, tout sanctifié en elle ; elle peut se livrer tout entière et sans arrière-pensée à son ministère de tendresse et d'expiation. Elle est libre de s'abandonner désormais à la violence de ses affections : elle les a toutes vouées au Seigneur ; donc plus elles auront de force, plus elles gagneront de cœurs à Jésus... S[t] Jean enfin est une figure jeune, belle, charmante, qui, en regardant le spectateur, l'attire et le gagne par un irrésistible entraînement à cette scène de douleur et de compassion... Jamais Fra Bartolommeo n'a été mieux inspiré comme chrétien, plus complet comme dessinateur et comme peintre. Il est ici, pour la gloire de son ordre, le digne continuateur de Fra Angelico. Comme Jean de Fiesole, il se place, dans cette *Pietà,* à un point de vue exclusivement chrétien. La concentration religieuse est moindre sans doute dans le tableau du palais Pitti que dans les fresques du couvent de Saint-Marc; mais le Frate dispose d'élé-

1. Cette Vierge est vue de profil à gauche et opposée au Christ, qui se montre de profil à droite.

ments pittoresques inconnus à Fra Giovanni, et si ses figures n'ont plus cette puissance ascétique qui fait de celles de Beato Angelico des œuvres incomparables, la couleur qu'elles revêtent est d'un éclat particulier qui n'a point été dépassé [1].

La Mise au tombeau d'André del Sarte est peut-être d'intention plus mystique encore que celle du Frate, mais d'esprit et de cœur elle l'est infiniment moins. Il y a entre ces deux œuvres la différence qu'il y eut entre les deux peintres. Le faible mari de la Lucrezia, quelque grand artiste qu'il fût d'ailleurs, ne pouvait interpréter l'Évangile comme l'austère ami de Savonarole. Ces deux tableaux, que la fortune a rapprochés dans une des plus belles galeries de l'Europe [2], témoignent avec éclat, mais avec des différences morales considérables, en faveur de la plus brillante période de l'art florentin. Dans le tableau d'André Vannucchi, comme dans celui de Fra Bartolommeo, le Christ est assis à terre; la Vierge, la Madeleine et S[t] Jean remplissent également envers lui le même office et occupent

1. Le couvent des Agostiniani, où se trouvait la *Pietà* de Fra Bartolommeo, fut démoli lors du siége de Florence. Le tableau du Frate fut alors transporté à Sant' Jacopo-fra-Fossi, et passa enfin, sur la demande d'une archiduchesse, dans le palais Pitti, où on le voit aujourd'hui. Bugiardini y avait ajouté les figures de S[t] Pierre et de S[t] Paul; mais elles étaient tellement au-dessous des autres figures peintes par Fra Bartolommeo qu'on les a fait complétement disparaître. On trouve, dans la collection de Florence, un beau dessin à la plume pour cette *Pietà*.

2. Le palais Pitti.

presque la même position. André del Sarte introduit en outre dans sa composition trois personnages chers à l'Église, mais étrangers au drame évangélique : St Pierre est debout à gauche à côté de St Jean ; St Paul se tient à droite derrière Marie-Madeleine ; Ste Catherine d'Alexandrie enfin est agenouillée devant l'apôtre des gentils. Un paysage dramatiquement accentué forme le fond de cette peinture, dont l'ensemble est d'un charme très-grand, mais où chaque personnage en particulier n'a pas l'âme et l'intelligence qui lui conviennent. C'est un chœur admirable, un des plus enchanteurs que l'art pittoresque ait jamais exécutés, mais dont on chercherait vainement à détacher une mélodie personnelle et profondément touchante. Comparez le Christ de la *Pietà* d'André del Sarte au Christ de la *Pietà* du Frate : quelle différence de beauté, de noblesse ! Là où tout à l'heure on reconnaissait l'empreinte d'un Dieu, on ne voit plus maintenant que la trace d'un homme. De même pour la Vierge : qu'est devenue cette virginité que ni le temps ni les hommes ne pouvaient atteindre ? La *Mater dolorosa* d'André Vannucchi n'est plus qu'une femme qui a vieilli, et qui, animée seulement par des sentiments humains, paraît dès lors beaucoup trop insensible à la mort de son fils. La sœur de Marthe et de Lazare est insignifiante aussi en comparaison de la Madeleine affolée de sublime désespoir qui tout à l'heure nous remplissait d'émotion. Pour mieux caractériser cette figure, André del Sarte a peint à côté d'elle un vase contenant des parfums. Mais

qu'importe ce muet emblème si le cœur de cette femme reste froid? S[t] Jean, de son côté, n'a plus cette suavité d'expression qui faisait saluer en lui « le disciple que Jésus aimait. » On a beau voir le calice et l'hostie resplendir au premier plan de ce tableau, on n'assiste point à une scène animée du souffle divin. L'esprit de Jésus-Christ n'y est pas. Comment le pauvre grand peintre en aurait-il été possédé quand son cœur était plein d'une indigne image, si plein qu'elle en débordait à chaque instant sur ses œuvres, et qu'il est difficile de ne pas la reconnaître ici même dans la S[te] Catherine d'Alexandrie? La Lucrezia était à ses côtés quand il peignit cette Mise au tombeau. C'était en 1523, trois ans après la mort de Raphaël. André Vannucchi fuyait la peste de Florence et s'était réfugié, avec sa femme et ses enfants, dans le Mugello, près des religieuses camaldules de Saint-Pierre, de qui il recevait la plus touchante hospitalité. Vasari raconte que, sous cette bienfaisante influence, il se mit à l'œuvre avec le plus grand cœur : *Si pose con grandissimo amore a lavorare quella tavola*[1]... Mais si merveilleusement doué que soit un homme, il ne peut, dès qu'il a sacrifié son indépendance, s'élever, ou du moins se maintenir dans les saines régions où la beauté sensible s'épure au souffle des idées éternelles[2].

1. Vasari, t. VIII, p. 278.

2. Cette Mise au tombeau fut payée à André del Sarte quatre-vingts florins d'or. Plus de deux siècles et demi après, en 1782,

Michel-Ange, infiniment plus grand que les plus grands de ses compatriotes, a attaché aussi son nom à la Mise au tombeau. Bien que la *Pietà* consacrée, dans la basilique de Saint-Pierre de Rome, à la *Vergine della Febbre,* ne soit encore qu'une inspiration de jeunesse et demeure une œuvre exclusivement plastique, bien qu'elle n'excite plus depuis longtemps la surprise et l'enthousiasme qu'elle produisit lors de son

elle fut achetée par le grand-duc Léopold et placée au palais Pitti. On voit à la galerie des Offices une étude à la sanguine pour la tête de la Madeleine... André del Sarte s'était antérieurement essayé dans des œuvres semblables. Il avait peint une première Déposition de croix pour le cloître des Servites (Vasari, t. VIII, p. 258)... Il avait aussi envoyé en France, par l'intermédiaire du Florentin Giovanbattista Puccini, un Christ mort soutenu par des anges éplorés. Cet ouvrage avait eu un grand succès, et André Vannucchi, pour satisfaire aux demandes de reproduction qui lui arrivaient de toutes parts, en avait envoyé un dessin à Rome, pour être gravé par Augustin Vénitien. Mais cette estampe fut si mal réussie, qu'André del Sarte résolut de ne plus rien confier à la gravure (Vasari, t. VIII, p. 266)... Il avait encore peint à fresque, au sommet de l'escalier du noviciat des Servites, une admirable *Pietà*... On trouve aussi dans la galerie du Belvédère, à Vienne, une Mise au tombeau lestement faite, peu pensée, mais d'une belle couleur : la Vierge s'y montre avec le Christ, en compagnie de deux anges... André avait également peint à l'huile une petite *Pietà* pour le général des Servites, Angelo Aretino (Vasari, t. VIII, p. 275)... Voir aussi, au musée du Louvre, le beau dessin à la sanguine représentant la Vierge assise à terre et portant sur ses genoux le corps du Christ. St Jean-Baptiste est à gauche et un autre saint, peut-être St Paul, est à droite (n° 35 du catalogue de M. F. Reiset). — Après avoir parlé des Mises au tombeau d'André del Sarte, il faut nommer au moins celle de Mariotto Albertinelli, à la galerie des Offices.

apparition en 1499 ou 1500 [1], elle marque nettement déjà le caractère du génie de Michel-Ange et s'impose dès lors impérieusement à notre attention. La Vierge, assise au pied de la croix, porte sur ses genoux le corps du Christ [2]. L'ensemble du groupe est heureusement disposé. La figure du Sauveur est rendue avec la plus scrupuleuse exactitude. Vasari a raison lorsqu'il loue la vérité des articulations, des muscles, des tendons, des veines et des nerfs qui recouvrent l'ossature de ce corps; mais il va trop loin certainement quand il dit que la nature elle-même pâlit en présence d'une telle perfection [3]. Non; cette figure, étudiée avec le plus grand soin, terminée et polie avec une recherche que Michel-Ange n'a reproduite dans aucun autre travail n'est point parfaite encore. Les membres sont grêles, ils ont trop de maigreur. Il est vrai qu'ils ont été défigurés par la souffrance. Mais alors ce n'est pas ainsi que la nature en travail du beau les aurait formés. Vasari, du reste, se contredit lui-même, quand il ajoute, quelques lignes plus loin, que « jamais mort

1. Condivi, p. 14.

2. Les reins du Christ posent sur le genou droit de la Vierge, les épaules s'appuient sur son bras droit, les cuisses portent sur son genou gauche, la jambe gauche est abandonnée à sa gravité naturelle, et la jambe droite est soutenue par un bloc de marbre, sur lequel elle ne pose que par l'extrémité du pied.

3. *Certo è un miracolo che un sasso, da principio senza forma nessuna, si sia mai ridotto a quella perfezione, che la natura a fatica suol formar nella carne.* (Vasari, t. XII, p. 170 et 171.)

ne ressembla plus à un mort[1]. » Ce n'est pas ainsi que je rêve le Christ au moment où il va être mis au tombeau. Dès qu'on n'en fait plus un cadavre dénaturé par les plus affreuses tortures, il faut lui rendre toute sa beauté, toute sa divinité. Il faut montrer ce corps « plus pur que les rayons du soleil, » cette chair qui s'était « embellie de toute la pureté d'un sang virginal, afin qu'elle fût digne d'être unie au Verbe divin et d'être présentée au Père éternel, comme une victime vivante pour l'expiation de nos fautes[2]. » Voilà ce qu'on ne comprend pas suffisamment devant la statue du Buonarotti. Quant à la Vierge, il faut savoir gré à Michel-Ange de l'avoir faite jeune, et de lui avoir conservé cette idéale virginité qui ne vieillit pas. Elle a d'ailleurs dans sa jeunesse une remarquable austérité. On se prendrait cependant à souhaiter une plus sobre ordonnance dans les draperies, un arrangement plus conforme à la tradition classique. On voudrait surtout voir cette Vierge plus vivante, plus humaine, plus douloureuse et plus belle à la fois. Mais il ne faut pas demander à la sculpture ce qu'elle ne peut donner. Elle a pour mission de rendre des idées abstraites et générales, non d'exprimer des sentiments particuliers. Elle répugne surtout à l'expression ; et plus cette expression doit avoir d'intensité, plus elle s'éloigne des saines données de la plastique. Michel-

1. ... *Nè ancora un morto più simile al morto, di quello.*
2. Bossuet, t. XIII, p. 218.

Ange, à vingt-quatre ou vingt-cinq ans, avait pour cette branche de l'art de trop vastes ambitions, lorsqu'il disait : « Le plus grand artiste ne saurait rien concevoir que le marbre ne renferme en son sein [1]... » Passe encore à la rigueur pour le bas-relief; mais quand il s'agit de statues en ronde bosse, le champ se rétrécit, et il y a sagesse à n'en point sortir [2]. — Michel-Ange ne s'en est pas tenu, du reste, à cette première *Pietà* et il a tenté dans sa vieillesse de nouveaux efforts vers la Mise au tombeau. Il se remit à l'œuvre notamment en 1550, et ce fut alors qu'il commença les quatre figures de marbre plus grandes que nature

1. *Rime di Michelangelo Buonarotti,* sonnet I. Baglioni, Paris, 1821.

2. *La Pietà della Febbre* fut célébrée sur tous les modes, en vers et en prose :

Bellezza ed onestate,
E doglia e pieta in vivo marmo morte,
Deh, come voi pur fate,
Non piangete sì forte,
Che anzi tempo risveglisi da morte,
E pur, mal grado suo,
Nostro Signore, e tuo
Sposo, figliuolo e padre,
Unica sposa sua figliuola e madre.

(Vasari, t. XII, p. 171.)

C'est le seul marbre que Michel-Ange ait signé. On raconte que, ayant entendu plusieurs Milanais qui attribuaient ce groupe à un de leurs compatriotes, Gobbo de Milan, il s'introduisit la nuit suivante dans la chapelle et grava son nom sur le ruban qui passe en biais sur la poitrine de la Vierge.

placées aujourd'hui derrière le maître-autel du Dôme de Florence. Le Christ mort est soutenu, d'un côté par la Vierge, de l'autre par une des Maries, et derrière par Nicodème. L'idée encore est dramatique, c'est-à-dire antiplastique, et de plus elle manque de simplicité dans la forme. Le Christ, sans beauté dans les traits, sans dignité dans la pose, s'affaisse comme une masse inerte, et n'est plus que matière. Les trois personnages qui l'entourent sont vulgaires et sans noblesse. On ne reconnaît là ni le Sauveur du monde ni les amis de Jésus. Ce n'est d'ailleurs qu'une ébauche, dont Michel-Ange, mécontent de lui-même, n'a pas voulu faire une œuvre définitive[1]. — Vasari parle encore de deux autres *Pietà*, que Michel-Ange abandonna aussi sans les avoir terminées[2]. — Enfin l'auteur de la *Vie des peintres* mentionne, parmi les plus beaux dessins que le Buonarotti offrit à la marquise de Pescara, un Christ mort, soutenu par deux anges sur les genoux

1. Ce groupe devait décorer la propre chapelle du Buonarotti. Mais il resta inachevé, comme tant d'autres, et après avoir été longtemps relégué dans une des chapelles de San-Lorenzo, il fut placé derrière le maître-autel de la cathédrale de Florence. On lit au-dessous cette inscription, composée par le sénateur Buonarotti :

POSTERVM MICHAELIS ANGELI BONAROTTÆ OPVS
QVAMVIS AB ARTIFICE OB VICIVM MARMORIS NEGLECTVM
EXIMIVM TAMEN ARTIS CANONA
COSMVS III MAGN. DVX ETRVRIÆ
ROMÆ JAM ADVECTVM HIC P. I. ANNO
CIƆIƆCCXII

2. Vasari, t. XII, p. 375 et 376.

de la Vierge. Si l'on en juge par la gravure, cette composition était loin de satisfaire aux exigences d'un pareil sujet... La Mise au tombeau a donc occupé une place importante dans les préoccupations de Michel-Ange, et si elle ne lui a point inspiré une œuvre parfaite, elle n'en a pas moins laissé dans sa vie des traces qu'il fallait recueillir[1].

Quittons la Toscane, c'est-à-dire le foyer même de la renaissance italienne, retournons en arrière et regardons encore, avant d'arriver à Raphaël, de quelle puissance singulière la Mise au tombeau anima les écoles rivales de l'école florentine.

Nous voyons le peintre Giovanni transporter à Milan les principes de Giotto, que Taddeo Gaddi lui avait transmis, et les appliquer à la Mise au tombeau, dans laquelle il montre d'une façon touchante le Christ mort, entre les bras de sa Mère, des saintes femmes et de St Jean[2]. Or, de la fin du XIVe siècle au commencement du XVIe, cette tradition se continue en se transformant dans la cité lombarde. Si le Vinci, en fondant son école, ne projette sur la Mise au tombeau aucun trait direct de son génie, il laisse aux artistes milanais le désir de se mesurer avec un tel sujet et leur donne la force nécessaire pour s'en approcher. Gaudenzio Ferrari et Bernardino Lanini relèvent peut-

1. Il importe aussi de ne pas oublier, en parlant des Mises au tombeau de Michel-Ange, l'admirable petit bas-relief en terre cuite du cabinet de M. Thiers.

2. Ce tableau est à Florence.

être plutôt de l'école romaine que de celle de Léonard; mais en introduisant dans le nord de l'Italie quelque chose de la grâce ombrienne et raphaëlesque, ils montrent en même temps, par l'entente des lumières et des ombres, qu'ils sont aussi sous le charme du Vinci. Les Mises au tombeau de ces peintres, à la galerie de Turin, présentent de la vulgarité dans les types, mais se distinguent par une admirable couleur[1]. — Luini enfin, associant les dons mystérieux qu'il tenait de Léonard à ses qualités personnelles, franches, honnêtes, aimables, peint aussi la Mise au tombeau, et dans cette scène funèbre, qui émeut à la fois le ciel et la terre, la piété des anges vient se confondre avec la douleur des hommes. Ce sont deux archanges qui tiennent les extrémités du linceul. Chaque personnage est d'ailleurs parfaitement à sa place. On remarque même, dans cette peinture, une certaine austérité qui tempère la grâce quelquefois un peu molle de ce maître charmant[2].

Arrêtons-nous maintenant à Mantoue. Considérons dans Mantegna un des *quattrocentisti* les plus puissants, et voyons, dans sa Mise au tombeau, une des expressions les plus vives de cette forte et singulière originalité[3].

1. Il faut signaler une très-belle tête de St Jean dans le tableau de Bernardino Lanini.

2. Ce tableau décore le fond du chœur de l'église de la Passion, à Milan.

3. Voir la gravure même de Mantegna. Bartsch décrit sous le n° 3 de l'œuvre de Mantegna (t. XIII, p. 229) une planche qui

A gauche, au sommet du Golgotha, les trois croix sont encore debout. A droite, l'âpre rocher du sépulcre est commandé par un cippe funéraire, sur lequel sont écrits ces mots : HVMANI GENERIS REDEMPTORI. — C'est de ce côté que paraît le Christ porté dans son linceul par Nicodème et par Joseph d'Arimathie, assistés eux-mêmes d'une des saintes femmes. Marie-Madeleine est penchée vers Jésus, tendant les bras vers lui, et manifestant, dans l'excès du désespoir, la passion qui élève à Dieu son âme tout entière. Près de la sœur de Lazare se tient un autre disciple, qui sanglote en cachant sa tête dans ses mains, ou plutôt dans le pan de manteau qui les enveloppe. Ainsi se trouve formé le groupe proprement dit de la Mise au tombeau. — Du côté opposé se passe une scène plus douloureuse encore : l'apôtre S[t] Jean la domine, la Vierge en est le centre, et les saintes femmes, groupées autour de la Mère du Verbe, en sont les acteurs secondaires. La Vierge évanouie gît à terre. Une sainte femme agenouillée soutient la tête de la Mère de Jésus, la prend et l'appuie tendrement contre elle. Une autre joint les mains et pleure. Quant à S[t] Jean, il est debout et en prière; il ne pleure pas, il crie, et rappelle assez fidèlement, par la pensée comme par le style, le S[t] Jean du Calvaire au musée du Louvre... Tout cela est navrant, poignant, déchi-

n'est qu'une copie. La gravure originale est celle que Bartsch lui-même mentionne sous le n° 2 de l'œuvre de Giovanni Antonio de Brescia. Zani et Passavant ont, avec raison, relevé cette erreur.

rant; chaque mouvement et chaque geste sont pensés, voulus, d'une justesse parfaite; les draperies, quoique un peu sèches dans certaines parties, révèlent une connaissance approfondie de l'antique et une science personnelle considérable. Les expressions sont pleines de vivacité et ne sauraient être plus vraies. Au point de vue du drame, cette conception est admirable. Malheureusement il n'en est pas de même au point de vue de la beauté des types. Le Christ est laid, Nicodème, Joseph d'Arimathie et S[t] Jean sont laids aussi; la Vierge et les saintes femmes, toutes également laides; la Madeleine elle-même, ce type consacré de la beauté sensible, a perdu toute beauté. Je ne parle, cela va sans dire, que des traits du visage, car les pieds et les mains sont irréprochables, les corps en général et les ajustements qui les couvrent manifestent une remarquable élégance. D'où vient donc, dans les têtes, cette absence complète de beauté, de la part d'un maître si fortement épris de l'antiquité? Je ne crois pas que ce soit dédain; c'est plutôt impuissance, si un pareil mot peut s'appliquer à un tel homme. N'oublions pas que Mantegna est presque encore un peintre primitif. Il introduit dans l'art l'élément dramatique porté à un point où on ne l'avait pas vu jusque-là. Allier complétement la beauté à une telle intensité d'expression était chose impraticable pour l'artiste mantouan, et demeurera même impossible aux maîtres les plus avancés... Quoi qu'il en soit de ces imperfections, Raphaël, quand il songera à la Mise au tombeau, re-

gardera avec une prédilection spéciale la gravure de Mantegne. Il se pénétrera de cette science si exacte et si claire; sans chercher à la reproduire avec la même énergie, il l'enveloppera des dons divins de la grâce, et saura répandre sur les affections les plus vives les beautés les plus hautes[1].

Arrivons à Venise et voyons ce que la plus féconde des écoles, après l'école florentine, a fait de la Mise au tombeau. — Sans nous arrêter aux vieux maîtres, il faut rappeler cependant, parmi les œuvres des anciens Vénitiens, l'Ensevelissement de Niccolò Semitecolo[2], ainsi que les *Pietà* d'Antonio Vivarini[3] et de Carlo Crivelli[4].

1. On trouve à la galerie de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg, un dessin de Mantegna pour sa Mise au tombeau. Ce croquis n'est pas conforme à la gravure : il montre plus d'unité dans la composition, mais le sentiment dramatique y est beaucoup moins vif. Le Christ est mis au tombeau par Nicodème et Joseph d'Arimathie, assistés de S[te] Marie-Madeleine. Une sainte femme se penche avec désespoir vers le tombeau, devant lequel la Vierge est évanouie entre les bras de deux autres saintes femmes. A côté de la Vierge, S[t] Jean pleure, en couvrant son visage des plis de son manteau. — Il ne faut pas oublier non plus l'admirable *Pietà* du musée de Berlin.

2. Niccolò Semitecolo florissait de 1357 à 1367. Son tableau est à Padoue, dans la bibliothèque du Chapitre.

3. Antonio Vivarini vivait en 1460. Sa *Pietà* montre le Christ vu à mi-corps, debout dans le tombeau, avec deux anges placés de chaque côté. Elle forme la partie supérieure et centrale d'un ensemble composé de dix parties, dont la principale représente la Vierge assise et en prière devant l'enfant Jésus endormi sur ses genoux. Cette peinture se trouve à la galerie de Bologne. Elle est gravée dans l'ouvrage de Rosini, pl. LXI.

4. Carlo Crivelli peignait encore en 1476. Sa *Pietà* représente

— Pourquoi ne pas nommer aussi la *Pietà* d'Antonello de Messine, puisque ce peintre, après avoir été à Bruges pour y pénétrer le secret de Van Eyck, vint à Venise et s'y fixa comme dans sa propre patrie[1]? Le Sauveur, soutenu par deux anges, est assis sur une planche posée en travers sur le tombeau. Ses yeux sont éteints et le sang coule encore de ses plaies. Un troisième ange s'est emparé de sa main gauche, et la baise avec dévotion. Cette peinture est naïve et touchante. Le Christ, il est vrai, manque de divinité; mais les larmes des anges sont vraies et sympathiques. Le pinceau du maître, quittant dans cette circonstance l'excès d'accentuation qui lui est habituel, s'est attendri devant l'idée mystique de cette Mise au tombeau, et l'émotion de l'artiste s'est communiquée à son œuvre[2].

le Christ soutenu dans son tombeau par la Vierge et par S[t] Jean. S[t] Jérôme et une sainte martyre sont de chaque côté, dans des volets spéciaux. Ce tableau faisait partie de la galerie Girolamo Zanetti, à Venise. Il est gravé dans d'Agincourt, pl. CLXII, 11 de la peinture. — N'oublions pas non plus, en parlant du XV[e] siècle vénitien, une petite *Pietà* niellée sur plaque d'argent, qui se trouve dans la galerie des bijoux au palais de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg. Le Christ, debout dans son tombeau, est assisté de quatre anges. C'est une composition très-chaste et charmante d'intention.

1. Ce fut là qu'il connut Domenico Veneziano, auquel il livra son secret. Domenico fut ensuite assassiné par Andrea del Castagno. — La *Pietà* d'Antonello de Messine est gravée dans d'Agincourt, pl. CLXXII, n° 3 de la Peinture.

2. Marco Palmegiani, de Forli, a reproduit à peu près ce tableau. Le Christ est assis sur une tablette de marbre et vu seulement jusqu'au-dessus des genoux. Les mains percées pendent le

Voici maintenant Jean Bellin, le plus pur et le plus sévère des peintres vénitiens, qui se recueille à son tour en présence de la Mise au tombeau, et qui, faisant appel aux forces vives de l'âme, nous met dans un état intermédiaire entre l'impression grandiose que nous communiquait tout à l'heure la composition de Mantegna et l'enchantement surnaturel auquel nous nous abandonnions avec tant de bonheur devant les fresques de Fra Angelico. Les *Pietà* de Jean Bellin ont une véritable puissance religieuse ; elles sont profondément émues, et nous émeuvent profondément aussi. — Il en avait peint une pour les Frati del Zoccolo, à San-Francesco della Vigna, dont la beauté exalta l'enthousiasme des Vénitiens et excita les convoitises du roi de France[1]. — Une autre, admirable aussi, appartenait à messer Giorgio Cornaro[2]. — Une troisième a passé dans la galerie Brera, et résume toutes les qualités pathétiques d'un semblable sujet. Le Christ est debout à mi-corps entre la Vierge et S[t] Jean : il reproduit textuellement la nature, avec l'anéantissement et les lacunes que la mort imprime subitement à l'humanité. Les bras sont maigres et les clavicules

long du corps. De chaque côté, un ange debout sur la tablette de marbre soutient le Sauveur : celui de gauche est vêtu d'une draperie jaune à revers noir; celui de droite porte une draperie rouge doublée de vert. Un fond de paysage complète cette peinture, que l'on voit au musée du Louvre.

1. Les Vénitiens furent forcés de donner ce tableau à Louis XII.

2. Ce tableau pourrait bien être un de ceux qui se trouvent à la

saillantes. Cependant les mains, percées de deux larges trous, conservent encore une expression quasi vivante; la droite particulièrement, en se posant sur la poitrine, montre la plus touchante affection[1]. La tête, couronnée d'épines, est marquée d'un sentiment identique : elle se penche doucement à gauche, se repose sur la joue de la Vierge, et semble, dans cet embrassement, retrouver quelque chose des plus tendres affections de la vie; la lumière intérieure rayonne à travers les yeux éteints, et la bouche entr'ouverte paraît prête à renaître. Tout se fond et s'anime à la chaleur des baisers maternels, et dans cette caressante image de la mort on reconnaît la négation du néant. Que dire aussi de cette Vierge sublime, de sa tendresse et de sa douleur navrante? On voit qu'elle va s'anéantir avec son Fils, ou ressusciter avec lui. Sur leurs visages, qui se rapprochent et se confondent, se répand l'empreinte d'une même âme. Si Jean Bellin avait consacré une telle pensée sous les dehors d'une éternelle jeunesse et d'une inaltérable beauté, il eût atteint les dernières limites de l'art. Malheureusement son Christ est presque laid, et la Vierge, qui est vieille, ressemble trait pour trait à son Fils. S[t] Jean lui-même qui, placé de l'autre côté du Sauveur, lève les yeux au ciel et prend à témoin de son deuil la nature

galerie de Berlin. (V. ce qu'en disent les commentateurs de Vasari, t. V, p. 12, note 3.)

1. Le bras gauche pend le long du corps, et la main gauche s'appuie sur la tablette de marbre qui coupe les trois figures.

tout entière, n'est point assez beau. Mais ses larmes ont une telle sincérité, sa bouche est animée d'une telle éloquence, qu'on ne résiste pas, et qu'on souhaite un pareil cœur pour aimer, un pareil esprit pour comprendre ce qu'on aime[1].

On pourrait suivre également la Mise au tombeau à travers la période pittoresque, si éclatante et si féconde, de l'école vénitienne. On la verrait dans les tableaux de Vittore Carpaccio, à San Severo; de Marco Basaiti, à San-Francesco della Vigna; de Cima da Conegliano, à la galerie de l'Académie des beaux-arts de Venise; de Giorgione, au Mont-de-Piété de Trévise et à la Casa di messer Gabbriele Vandramin[2]; de Jacopo Palma, à San-Domenico de' Ricanati et à la cathédrale de Forli; de Lorenzo Lotto, à Sant' Alessandro de Bergame et à la galerie Brera; de Sébastien del Piombo, à la galerie du duc de Bridgewater; de Jacopo Pontormo, à la Chartreuse de Florence[3]; enfin de Titien, dans plusieurs des grandes

1. Ce remarquable tableau était à la galerie Sampieri, à Bologne. Il devint ensuite la propriété du prince Eugène, et fut donné par lui à la galerie de Milan. Les figures sont un peu moins grandes que nature. Une inscription est placée sous la main gauche du Rédempteur : HÆC FERE QVVM GEMITVS TVRGENTIA LVMINA PROMANT BELLINI POTERAT FLERE IOANNIS OPVS.

2. Le Christ mort est soutenu par un ange sur le tombeau. Ce tableau a été retouché, dit-on, par Titien.

3. Le temps a détruit les peintures de ce cloître. De petites copies en ont été faites par Jacopo da Empoli, et se trouvent à l'Académie des beaux-arts de Florence.

galeries de l'Europe et surtout au musée du Louvre. La Mise au tombeau de Titien, dans notre galerie nationale, résume avec un éclat, sans égal peut-être dans toute l'œuvre du maître, les plus brillantes aspirations de l'école.

Titien, ainsi que Mantegna, montre le Christ au moment où ses disciples le portent dans le linceul et vont le déposer au sépulcre « taillé dans le roc[1]. » Nicodème et Joseph d'Arimathie s'avancent de gauche à droite, l'un tenant le suaire du côté de la tête et marchant à reculons, l'autre du côté des pieds et allant en avant. Entre eux, S[t] Jean, faisant face au spectateur, soutient aussi son maître. Le corps de Jésus est glacé par la mort. Toute la partie supérieure de la figure est couverte d'ombres et comme plongée déjà dans l'obscurité du tombeau. Au moyen de cet artifice, un peintre naturaliste tel que Titien a pu cacher les traits du visage, défigurés par la souffrance et envahis déjà par le néant. Quant aux jambes et aux pieds, aux bras et aux mains, le dessin en est admirable et la couleur plus admirable encore[2]. La main gauche, qui pend à terre, a souffert et paraît continuer de souffrir, tandis que la main droite, tenue par S[t] Jean, semble, dans cette étreinte, retrouver quelque chose de la chaleur et des affections de la vie. Rien n'est mieux conçu que cette figure au point de vue

1. Matth., XXVII, 60.
2. Les deux jambes sont ramenées l'une sur l'autre.

pittoresque, et surtout rien n'est mieux peint; mais on cherche vainement dans ce Christ l'empreinte de la divinité. La tête se dérobe aux regards, et ce qu'on en voit n'est pas d'une beauté surnaturelle; le corps lui-même n'a rien reconquis de cette inaltérable jeunesse dont le Verbe de Dieu s'est revêtu dans le sein de la Vierge. Aussi, comme il n'y a là rien qui passe les sens, Jésus, dont la splendeur devrait tout effacer, pâlit devant l'éclat des trois personnages qui l'entourent. L'œil est plus que distrait, il est fasciné par la richesse et par l'harmonie puissante des draperies et des chairs. La tunique rose et l'écharpe bleue de Nicodème; la robe verte de Joseph d'Arimathie, rehaussée de ce linge blanc qui donne à la coloration des membres nus et robustes une si admirable valeur; la robe rouge qui accompagne avec tant de vivacité la figure de St Jean, figure si mouvementée, si passionnée, si belle, si complétement vénitienne, remplie de tant de jeunesse et de poésie, encadrée à ravir au milieu d'une chevelure épaisse et légèrement crépue;... voilà de ces notes justes et vibrantes qui charment les sens, pénètrent aussi l'esprit, mais ne vont pas jusqu'à l'âme, et envahissent le sanctuaire au point de n'y plus laisser de place pour la Divinité. Il en est de même pour la Vierge et pour Marie-Madeleine qui complètent le tableau. On oublie la douleur maternelle de l'une en présence du désespoir de l'autre. La Vierge, entièrement enveloppée d'un long manteau bleu, est d'un mouvement indécis, monotone et

sans grâce. Avec son profil triste et sans noblesse, elle pâlit devant le désordre grandiose de la sœur de Lazare. Elle veut entrer au sépulcre avec son Fils, mais son élan est sans force et trop facile à maîtriser; elle aime, elle souffre, elle prie et pleure, mais comme son amour, sa souffrance, sa prière et ses larmes n'ont rien de divin, ils sont facilement dépassés par l'affliction de Marie-Madeleine, affliction toute terrestre aussi, mais si vivante et si véhémente qu'elle emporte tout[1]. Madeleine, vêtue d'une robe de brocart d'or brodée de rouge, les cheveux flottants sur les épaules nues, retient la Vierge et l'entoure de ses bras; par un mouvement inverse, rapide et spontané, elle tourne la tête vers Jésus, et, dans un dernier regard tendre, passionné, rempli de larmes, elle donne à son Sauveur tout ce qui lui reste de jeunesse et de beauté. Cette seule figure suffirait à placer Titien au premier rang des peintres. Mais il faut triompher de l'éblouissement qu'elle produit et se rappeler qu'elle prend pour elle l'intérêt qui devrait d'abord appartenir à la Vierge. Donc la peinture de Titien, tout incomparable qu'elle est au point de vue de l'harmonie pittoresque, laisse beaucoup à désirer au point de vue religieux. Des deux principaux personnages, le Christ et la Vierge, l'un est en partie sacrifié dans l'ombre,

1. On voit, au musée de Madrid, une tête de *Mater dolorosa* dans laquelle Titien est beaucoup plus éloquent. Quant à la Mise au tombeau du même maître, dans le même musée, elle est insuffisante.

l'autre, relégué à l'extrémité de la composition, est la figure la plus vulgaire du tableau. L'accessoire, dans cette œuvre éclatante, prend le pas sur le nécessaire, le corps efface l'âme, l'homme fait oublier Dieu[1].

Corrége, à Parme, n'a pas su non plus produire cette impression de sublime tristesse après laquelle l'âme aspire dans la Mise au tombeau. Cependant son Christ est remarquablement beau, et la Vierge qui s'évanouit est d'une grande poésie. Mais les autres figures ne se tiennent point à cette hauteur. S[t] Jean, ainsi que les saintes femmes, grimacent en voulant pleurer, et, malgré le charme tout particulier de cette peinture, on n'a là encore qu'une émotion vague, passagère et incomplète[2]. — Francia, avec des intentions peut-être plus ferventes, n'exprime pas davantage l'idée complète qu'il veut rendre. Si je

1. Il ne faut citer ici que pour mémoire la Mise au tombeau attribuée à Sébastien del Piombo, dans la galerie de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg, grande composition mélodramatique, en dehors de la vérité naturelle autant que de la vérité religieuse. La Vierge est plus cadavérique que le Christ, la Madeleine est une *virago*, le reste est à l'avenant. Ce tableau d'ailleurs a beaucoup poussé au noir, de sorte que les qualités qui ont pu le parer jadis n'existent plus maintenant (n° 18 du catalogue de la galerie). — V. aussi, à la galerie de l'Ermitage, la *Pietà* de Paul Véronèse (n° 145), composition insignifiante et presque laide, qui ne se recommande que par les qualités de couleur toutes personnelles au maître vénitien.

2. La Mise au tombeau de Corrége, ainsi que le Martyre de S[t] Placide et de S[t] Florian, étaient à San-Giovanni-de-Monaci-Benedetti, et sont maintenant l'un et l'autre à la galerie de Parme.

regarde ses *Pietà* dans les galeries de Bologne[1], de Parme[2], de Londres[3] ou de Berlin, j'y trouve toujours les mêmes faiblesses et les mêmes défaillances; toujours le Christ mort est sans grande éloquence entre les bras de la Vierge ou des anges; toujours aussi la Vierge, comme pensée et comme style, est insuffisante. Pour faire pleurer une figure, il ne suffit pas de lui rougir les yeux, il faut répandre sur ses traits la douleur qui remplit son âme. Le charme et la vraie poésie des tableaux de Francia sont dans la couleur[4]. — De même pour Sodoma : sa Descente de croix, dans l'église San-Francesco à Sienne, est une admirable peinture, mais sous laquelle on sent l'indécision ou plutôt l'indifférence d'une pensée que ne domine pas

1. Cette *Pietà* montre le Christ mort soutenu par deux anges, et forme le couronnement d'un important tableau représentant la Vierge glorieuse. Francia exécuta cette peinture pour messer Bartolommeo Felisini, dans l'église de la Misericordia hors les murs de Bologne. Elle porte la date de 1490. Elle fut la première que peignit Francesco Raibolini, et eut de suite une telle vogue à Bologne que Jean Bentivoglio voulut avoir sa chapelle, dans l'église San-Jacopo, décorée par le nouveau peintre. (V. t. I, p. 458.)

2. La *Pietà* de la pinacothèque de Parme fut peinte pour les Monaci Neri di San-Giovanni.

3. Francia peignit la *Pietà* de la National Gallery pour la chapelle du marquis Buonvisi, dans l'église San-Fridiano. On lit sur ce tableau : FRANCIA AVRIFEX BONONIENSIS. P... Les deux anges sont beaux ; la Vierge se force et grimace en vain pour pleurer.

4. Notons, à côté des *Pietà* de Francia, la Mise au tombeau de Lorenzo Costa, au musée de Berlin. C'est une peinture harmonieuse, qui se place d'elle-même à côté de celles de Francesco Raibolini.

l'émotion. Le Christ est presque insignifiant, et la Vierge évanouie ne songe guère qu'à faire valoir le raccourci très-bien étudié de ses jambes. S[t] Jean lui-même est insuffisant. Mais la Madeleine est remarquable de véhémence et de passion ; et les saintes femmes qui entourent la Vierge, l'une avec sa grande draperie jaune, l'autre avec sa roble bleue et son manteau vert, apportent dans l'ensemble des notes sonores et d'un bel accord[1]... Cependant la couleur d'Antonio Razzi ne ressemble pas à celle de Francia, laquelle, de son côté, n'a rien de commun ni avec celle de Titien ni avec celle de Corrége. Tous ces maîtres nous enchantent tour à tour, et ils ont des manières différentes de voir et de comprendre les combinaisons de la lumière et le jeu des ombres. Ce qui prouve que, en dehors de la ligne qui doit être une et vraie, la couleur n'est réellement qu'une convention. Cette convention s'appuie jusqu'à un certain point sur la réalité; mais elle s'en éloigne nécessairement et elle a raison, pourvu qu'elle apporte aux formes qu'elle enveloppe un élément de beauté. Soumettez les œuvres des peintres les plus opposés à un instrument de précision, toutes s'écartent à peu près dans la même mesure de la vérité naturelle. Toutes cependant éveillent en nous des échos plus ou moins sympathiques. Il en est de la couleur comme des sons. Il faut prendre chaque note

1. Il faudrait rappeler également les *Pietà* et les Mises au tombeau de Sodoma : à Monte Oliveto (1505); à l'église San-Francesco de Sienne (1512) ; sur un des murs de la Casa Bambagini ; à la cathé-

pour ce qu'elle est, et y applaudir quand on la trouve juste et vibrante. Mais il faut surtout chercher dans la peinture quelque chose de moins arbitraire et de plus élevé, que l'âme et la pensée seules, servies par le dessin, peuvent donner. Voilà ce qu'on trouvera complétement dans la Mise au tombeau de Raphaël, et ce que nous allons voir déjà, bien qu'imparfaitement encore, en nous arrêtant un moment devant la peinture de Pérugin.

Parmi les tableaux dans lesquels Pietro Vannucci a célébré la Mise au tombeau, Florence en possédait quatre. Deux d'entre eux sont des chefs-d'œuvre qui brillent encore dans tout leur éclat parmi les gloires de la cité toscane : l'un, qui avait été peint en 1495 pour les Dames de Santa-Chiara, est au palais Pitti, et ne s'écarte pas sensiblement de la réalité, ou plutôt de la vraisemblance évangélique[1]; l'autre, qui dé-

drale de Vire (1542); au couvent des Derelitte (aujourd'hui Casa de' Sergardi, 1554); etc.

1. Vasari raconte que Francesco Pugliese voulut acheter ce tableau aux religieuses de Sainte-Claire. Il leur en proposa trois fois la somme qu'elles avaient payée, et s'obligea en outre à leur en donner une répétition faite par Pérugin lui-même. Mais les religieuses refusèrent, parce que Pérugin déclara qu'il ne pouvait s'engager à répéter une seconde fois avec le même succès un tel ouvrage. (Vasari, t. VI, p. 32.) Vasari cite cette peinture comme une des premières que Pérugin aurait exécutées à Florence. Or Pérugin arriva à Florence en 1482, et sur la pierre contre laquelle s'appuie le Rédempteur, on lit ces mots écrits en lettres d'or : PETRVS. PERVSINVS. PINXIT. A. D. M. CCCC. LXXXXV. Ce qui montre une fois de plus avec quelle circonspection il faut accepter les dates données par Vasari.

corait un des autels de l'église della-Calza et qui appartient maintenant à la galerie de l'Académie des beaux-arts, est une peinture mystique et purement idéale, une *Pietà*, dans laquelle la vérité historique s'efface et disparaît devant l'idée religieuse[1]. — Dans la Mise au tombeau de la galerie Pitti, le Christ, assis sur le linceul qui recouvre un bloc de pierre, est soutenu par la Vierge, par Marthe peut-être, et par deux disciples qui seront, si l'on veut, Nicodème et Joseph d'Arimathie. Marie-Madeleine, sans doute, est agenouillée aux pieds du Sauveur. Deux autres saintes femmes sont debout, ainsi que quatre disciples, dont le plus jeune doit représenter St Jean. Parmi ces douze figures, celle du Christ est

1. Une copie de cette *Pietà*, faite par Vannini, se trouve dans l'église della-Calza, sur l'autel de droite en entrant. Pérugin lui-même avait fait une répétition de ce tableau, qui passa dans la galerie d'Orléans et de là en Angleterre. (Vasari, t. VI, p. 36, note 1. V. aussi le Dr Waagen, *Treasures of art in England*, I, 504.) — La troisième Mise au tombeau que Pérugin avait peinte à Florence était à Sant' Jacopo tra Fossi. Le Christ mort s'y trouve en la compagnie de la Vierge et de St Jean. En 1784, cette peinture fut transportée chez le sénateur Albizzi, qui la plaça dans une petite chapelle au second étage de son palais, au Borgo degli Albizzi. Ce tableau a été gravé, en 1787, par Giovanni Ottaviani. — Enfin Pérugin avait achevé, en 1514, pour l'église Santa-Maria de' Servi, une Mise au tombeau dans laquelle Filippino avait peint antérieurement le Christ, Nicodème et Joseph d'Arimathie. — On voit en outre à Spello, dans la Chiesa Collegiata di Santa-Maria-Maggiore, une *Pietà* qui date de 1521. Cette fresque est une œuvre sénile, dont les figures, sauf celle de St Jean, sont inertes et sans beauté. On lit sur cette fresque : PETRVS DE CASTRO PLEBIS PINXIT. A. D. MDXXI.

la seule sur laquelle il n'y ait aucun doute. Les saintes femmes sont toutes également jeunes, fraîches, belles, calmes et attentives. Au milieu d'elles, la Vierge ne se reconnaît qu'à son manque de jeunesse et à la position qu'elle occupe à côté de Jésus. Il en est de même des figures d'hommes ; aucun trait caractéristique ne permet de les nommer. D'où vient que ce tableau, sur lequel plane tant de vague et d'indécision, excite cependant la plus sincère admiration ? C'est que, si le sentiment dramatique fait à peu près défaut, l'émotion religieuse est partout évidente. Ce ne sont plus réellement des hommes qui s'agitent et se désespèrent, ce sont purement des âmes qui aiment et qui prient. Devant elles la réalité disparaît, l'esprit seul demeure, et c'est en vérité l'esprit de l'Évangile. Ces belles âmes revêtent d'ailleurs des formes charmantes ; elles se parent des plus harmonieuses couleurs et ne négligent rien pour nous envelopper dans leur sphère. Bien plus, elles appellent à leur aide le ciel et la terre, les eaux, les bois, les prairies, les cités, les montagnes et les horizons lointains, nous montrant ce que deviennent les merveilles du Créateur et les œuvres même de l'homme[1] sous ce jour mystique et chrétien. Aussi Vasari n'oublie-t-il pas le paysage dans la description qu'il fait de ce tableau : « *vi fece un paese, che fu tenuto allora bellissimo, per non si esser ancora ve-*

1. Une petite ville monumentale s'abrite à gauche entre les plis de deux collines.

duto il vero modo di fargli, come si è veduto poi[1]. — La *Pietà* de la galerie de l'Académie des beaux-arts, à Florence, monte plus haut encore dans le domaine de la beauté fervente et mystique. Au milieu des arceaux d'un cloître dont la perspective conduit vers un horizon de lumière, la Vierge est assise, tenant son divin Fils étendu sur ses genoux, charmant son passage à la mort ou plutôt à l'éternité, comme elle avait enchanté sa naissance à la vie. Le Christ, jeune, beau, doucement endormi dans les bras de sa Mère, garde, dans ses membres raidis par la douleur et stigmatisés par la croix, l'apparence de l'homme, et affirme par ses traits la présence de Dieu. La Vierge le comprend ainsi, car elle regarde son Fils avec des yeux dans lesquels la certitude de l'immortalité domine toute appréhension douloureuse. Les quatre autres personnages complétant ce tableau expriment la même foi : S[t] Jean, qui soutient la tête et le corps de son maître, répand, il est vrai, des larmes en regardant le spectateur; Marie-Madeleine, qui porte avec dévotion sur ses genoux les pieds du Sauveur, pleure également ; Nicodème enfin, les yeux levés au ciel, et Joseph d'Arimathie, le regard fixé sur Jésus, donnent aussi un libre cours à leur douleur; mais par de là et bien au-dessus de ces témoignages sensibles, brille sur toutes ces figures le rayonnement d'une extase infinie... Voilà les exemples que Pietro Vannucci laissait à Raphaël.

1. Vasari, t. VI, p. 32.

Ainsi, depuis Cimabue et surtout depuis Giotto, chaque école avait fourni des modèles pour la Mise au tombeau. Je me suis efforcé de mesurer la valeur et l'importance de ces œuvres considérables à la valeur et à l'importance même de l'œuvre capitale que je veux étudier. Loin de chercher à amoindrir les précurseurs ou les émules du Sanzio, je me suis plu à les exalter; mais tout en montrant ce qu'il y a de grand et de vraiment original dans chacun d'eux, j'ai dû considérer en même temps ce qui leur manquait. Nous allons voir comment Raphaël a élevé et spiritualisé encore les traditions ferventes; comment il les a présentées sous une forme plus naturelle et plus vraie, plus voisine de la vie et plus conforme à la réalité du fait évangélique; comment il a adopté ce qu'il y a d'éternel dans chaque école, et comment il les a dominées toutes sans appartenir précisément à aucune. Tous les efforts des générations antérieures vont se réunir, se fondre et s'harmoniser en lui. Grâce à cette conciliation, les peintres qui s'étaient crus le plus éloignés les uns des autres seront tout étonnés de se donner la main. Raphaël leur montrera qu'ils relèvent tous d'un principe commun, l'amour du beau, et qu'ils sont de la même famille. Sans renier les idées qui les premières avaient exalté son esprit et son âme, le Sanzio va les agrandir en les transcrivant dans un langage vraiment universel, et les porter à leur plus haut point de développement en les dégageant de toute influence locale, de tout

système et de toute coterie, de tout cė qui confine la pensée dans l'étroit espace d'un pays et d'un temps.

III.

Des témoignages variés et considérables démontrent les méditations de Raphaël sur la Mise au tombeau. C'est d'abord une petite *Pietà* qui remonte à l'année 1503 ou 1504; puis c'est la Mise au tombeau peinte, à la fin de 1505, pour les religieuses de Saint-Antoine de Padoue, à Pérouse; c'est ensuite le Christ rédempteur de la galerie Tosi, qu'il faut rapporter à peu près à la même époque; c'est surtout la Mise au tombeau exécutée en 1507 pour dona Atalante Baglioni, ainsi que les dessins qui, pendant l'année 1506, ont préparé cette peinture et dont plusieurs valent à eux seuls les plus fameux tableaux; c'est enfin, par delà les créations ombriennes et florentines, la *Pietà* non moins fervente d'époque romaine, gravée par Marc-Antoine. Étudions chacune de ces œuvres dans l'ordre où elles ont été exécutées, et voyons l'importance qu'elles occupent dans la vie du maître.

LA PIETÀ DU MUSÉE DE BERLIN.

Cette petite *Pietà* fut achetée à Pérouse par Rumohr, qui en fit hommage au prince royal de Prusse, lequel

la donna ensuite au musée de Berlin. Toute pérugi-nesque encore, bien que très-personnelle à Raphaël déjà, elle remonte à l'année 1503 ou 1504, et appartient à la vingtième année de la vie du peintre. Elle faisait certainement partie du gradin d'un tableau d'autel; mais de quel tableau? On l'ignore[1].

Dans un petit panneau circulaire de seize à dix-huit centimètres de diamètre, le Christ est assis sur son tombeau. Dans deux panneaux semblables, placés de chaque côté, sont les évêques S[t] Hercule et S[t] Louis, patrons de Pérouse.

Le Sauveur se montre presque de face; mais tandis que son corps incline vers la droite, sa tête, légèrement penchée en sens inverse[2] est presque de trois quarts à gauche. De longs cheveux, séparés au milieu du front, descendent jusque sur les épaules. Le front est haut, il n'est plus couronné d'épines, mais le douloureux diadème a laissé sur lui sa sanglante empreinte. Les yeux fermés, semblent endormis plutôt qu'éteints. La bouche n'a rien de triste, elle est même aimable plutôt que souffrante. La douceur et la bonté rayonnent dans tout ce visage, sur lequel apparaît, à travers la mort, une vie surnaturelle et divine. Le torse, largement peint, est modelé avec ai-

1. On a parlé du Couronnement de la Vierge, et l'on a prétendu que Wicar avait possédé une quatrième figure, celle de S[te] Catherine d'Alexandrie, qui aurait appartenu au même gradin. (V. *Recherches en Italie,* vol. III, p. 41.)

2. Sur l'épaule droite.

sance et simplicité. La vérité anatomique brille déjà dans cette peinture à travers le sentiment religieux. Les clavicules, bien indiquées, n'ont rien de trop saillant, et les principaux muscles de la poitrine sont marqués avec une science qui bientôt sera sûre d'elle-même. Si ce corps est mort à la vie, rien en lui n'est subordonné au néant. Les bras, qui s'ouvrent avec amour, sont un peu maigres et se ressentent de la tension qu'ils ont subie : c'est là seulement que le supplice de la croix a dénaturé les formes, car les mains, tout en montrant les blessures qu'elles ont reçues, conservent leur beauté [1]. Cette peinture d'ailleurs est pour ainsi dire une improvisation : elle possède encore la séduction ombrienne, avec un charme particulier qui n'appartient qu'à Raphaël ; elle accuse beaucoup de science, et n'en demeure pas moins fervente. Les muscles, l'ossature et les articulations sont parfaitement sentis ; mais au-dessus de cette réalité, qui satisfait les yeux sans les trop attirer, rayonne le sens moral et évangélique, qui remplit l'esprit et pénètre jusqu'à l'âme. Voilà pourquoi la vue de ce Christ mort attendrit et exalte les saints qui le contemplent.

St Hercule, revêtu du costume épiscopal, est de profil à gauche. Sa tête, coiffée de la mître, est tendue en avant et comme attirée par le Christ ; son regard semble tout absorbé en Dieu, et ses traits puissants

1. Un linge blanc couvre le milieu du corps. Les jambes sont coupées par le cadre au-dessous des genoux.

prennent, en présence du Rédempteur, un caractère de beauté presque surnaturel. Le mouvement et le geste sont en parfait accord avec les traits. La main gauche tient le bâton pastoral, et la main droite se porte avec dévotion sur la poitrine. Une chape rouge jetée sur la robe de bure répand une riche harmonie sur cette figure, de style et de sentiment si austères. Raphaël a su donner de la grandeur à cette petite image. Le patron de Pérouse apparaît avec quelque chose de la puissance plastique du héros mythologique dont il porte le nom; mais si ses forces physiques sont grandes, sa puissance morale est plus grande encore. S[t] Hercule s'est soumis à toutes les rigueurs de la pénitence et de la prière, et, s'il a conservé le corps d'un athlète, il a conquis l'âme d'un saint[1].

S[t] Louis évêque, avec sa chape verte et sa robe de moine franciscain, est une nature moins robuste et plus frêle, mais plus sentimentale et plus angélique. Sa tête, coiffée d'une mître blanche, est de face et légèrement penchée sur l'épaule gauche. Ses yeux sont beaux et tristes, sa bouche est mélancolique; toute sa physionomie respire une langueur dont le corps souffre, mais dont l'âme ne veut pas guérir. Tenant d'une main sa crosse et de l'autre un livre ouvert, il convie le spectateur à cette *Pietà* qui l'a pénétré de sa vertu. Raphaël a eu la révélation de ces natures élues pour l'éternité, et le petit neveu de S[t] Louis roi de France

1. S[t] Hercule et S[t] Louis sont vus, comme le Christ, à mi-corps dans leurs cadres circulaires.

et de S[te] Élisabeth reine de Hongrie lui en a offert un des types les plus séduisants. En regardant cette douce, fraîche et virginale image, à côté du Christ dans son tombeau, on croit entendre la voix même du jeune saint qui, à l'âge de vingt-trois ans, quittait la vie le 19 août 1297 en disant : « Après un dangereux voyage, me voilà arrivé à la vue du port après lequel j'ai longtemps soupiré avec ardeur. Je vais jouir de mon Dieu dont le monde me dérobait la possession. Bientôt je serai délivré de ce poids accablant que je ne puis porter[1]. »

Entre ces trois charmantes petites figures, peintes sur un fond perdu, il existe un lien dont le Christ est le nœud, une communauté de sentiments et d'idées dont le Sauveur est le centre. Cependant il n'y a ni tristesse ni douleur dans Jésus, non plus que dans les deux saints qui l'entourent : en lui se résume la Rédemption; en eux se personnifient l'espérance et la foi.

LA MISE AU TOMBEAU DU COUVENT DE SAINT-ANTOINE A PÉROUSE.

En 1504, Raphaël avait entrepris un grand tableau d'autel représentant une Vierge glorieuse, avec tympan et prédelle, pour les religieuses de Saint-Antoine de Padoue, à Pérouse. En quittant cette ville pour Flo-

1. V. Alban-Butler, t. VII, p. 303.

rence, il avait laissé ce travail inachevé, et il ne le termina qu'à la fin de l'année suivante (1505), après son premier séjour en Toscane. Parmi les cinq petits tableaux qui composaient le gradin, nous en avons vu un déjà, le Portement de croix[1]; un autre représentait la Mise au tombeau. Après de nombreuses pérégrinations qui le portèrent successivement de Rome à Paris, de Paris à Londres, de Londres à Munich, et de Munich dans le Derbyshire, il est entré en Angleterre dans la maison de M. H. Dawsen[2].

C'est presque encore une *Pietà;* mais S[t] Jean qui aide la Vierge à porter le corps du Christ, S[te] Marie-Madeleine qui baise les pieds du Sauveur, Joseph d'Arimathie et Nicodème qui interviennent également, rapprochent cette scène de piété d'une Mise au tombeau proprement dite. Qu'importe d'ailleurs? le nom qu'on donne à une peinture ne change rien au sentiment qui en émane.

Le Christ est assis et presque couché sur sa Mère. Sa tête, penchée de côté sur l'épaule droite, montre de face

1. V., dans ce volume, p. 264.

2. Ce tableau passa de la galerie de la reine Christine dans celle du duc Bracciano, à Rome. Il vint à Paris, dans la galerie d'Orléans. Puis il entra dans la galerie Bryan à Londres. Il fit ensuite partie du cabinet Bonnemaison. De là il passa à Munich dans la galerie du comte Karl von Rechberg; et revint enfin en Angleterre, où il appartint successivement à sir Thomas Lawrence et à M. A. Whyte (à Barrow Hill près Oshborne dans le Derbyshire), pour entrer enfin dans la maison de M. H. Dawsen. — Ce tableau mesure environ 0^{m},28 de large sur 0^{m},25 de haut.

au spectateur des traits parfaitement calmes et reposés, nobles, remplis de tendresse, presque souriants dans le sommeil de l'éternité. Une barbe légère et de longs cheveux tombant sur les épaules encadrent ce beau visage, qui se pose, comme une caresse, sur la joue de St Jean. La poitrine, librement peinte et bien modelée, est renversée en arrière; elle semble, malgré la plaie d'où le sang coule encore, vivre et respirer toujours. Les membres n'ont pas davantage la rigidité de la mort : le bras gauche suit le mouvement du corps, et le bras droit s'appuie avec complaisance sur le genou de la Vierge; et tandis que la jambe gauche pend verticalement à terre, la jambe et le pied droits s'abandonnent à Marie-Madeleine, qui les embrasse avec effusion. Raphaël a peint là sans effort et comme de jet une figure suave, affectueuse et admirablement conçue pour nous consoler de la mort par l'espérance de la Rédemption.

La Vierge, qui ne paraissait pas dans la *Pietà* du musée de Berlin, partage ici la première place avec Jésus; elle est liée étroitement à lui, ne fait qu'un avec lui, devient comme lui le centre des affections divines et humaines. Assise au milieu du tableau, elle porte sur ses genoux le Seigneur et le tient dans ses bras, comme on la voit si souvent tenir et porter son enfant endormi [1]. Tout entière enveloppée dans le grand manteau bleu qui couvre ses cheveux,

1. La main droite de la Vierge supporte le corps du Sauveur, et sa gauche lui soutient les jambes.

ses épaules, ses bras et ses jambes, elle penche la tête vers son Fils et le contemple avec amour. Son visage reflète jusqu'au bout le visage de Jésus : le même mouvement incline à gauche les deux têtes d'une manière identique; c'est aussi la même forme ovoïde du crâne largement développé par en haut, le même galbe des joues, la même physionomie respirant la même vertu. La Mère du Christ a conservé sa beauté, sa jeunesse, la grâce et la perfection de ses lignes; seulement, les appréhensions qui mêlaient jadis des larmes à son sourire se sont réalisées, et la douleur qui n'était autrefois qu'en image est devenue une réalité. Mais cette douleur même a une telle douceur qu'on s'y attache comme à une consolation. C'est là véritablement qu'on reconnaît, dans la Vierge, la sœur et la mère de tous ceux qui souffrent. Son regard, en s'abaissant vers le Christ, s'abaisse en même temps sur les hommes. Elle cherche en eux quelques-uns des traits de la parfaite beauté de son Fils, car « c'est cette ressemblance, que Dieu marque en nos âmes, qui nous fait aimer d'elle... Mon Père, dit Jésus lui-même, je suis en eux parce qu'ils sont mes membres; je vous prie que l'affection par laquelle vous m'aimez soit en eux[1]. » La Vierge, qui règle son amour sur celui du Père éternel, nous confond dès lors avec son Fils, et nous regarde comme la chair de sa chair et comme les os de ses os, comme si son propre sang coulait

1. Jean, XVII, 26.

en nous[1]. Son amour pour les chrétiens se mesure à l'amour qu'elle a eu pour Jésus. Elle embrasse tous les amis de son Fils de ces mêmes bras si tendres dont elle pressait son Fils nouveau-né, et dont elle étreint pour la dernière fois son Fils crucifié[2]... Ces idées ont-elles été vraiment celles du Sanzio? Je le crois, puisque son œuvre les fait naître ou les ravive en nous.

St Jean est agenouillé derrière le Christ, dont il soutient aussi le corps de ses deux mains. Son maintien est à la fois respectueux et tendre, et sa jeune tête, sur laquelle s'appuie la tête du Sauveur, puise dans ce contact divin un redoublement de jeunesse et de beauté. — Du côté opposé, Marie-Madeleine, avec sa longue chevelure flottante, est prosternée devant le Rédempteur. De la main gauche elle s'appuie contre terre; et de la droite, elle lève avec précaution le pied de Jésus, pour y déposer un baiser. — Enfin, Joseph d'Arimathie et Nicodème se tiennent debout, l'un à gauche derrière St Jean, l'autre à droite à côté de Marie-Madeleine, tournant la tête vers le Christ, et le regardant avec un geste de prière et de véritable compassion... Un paysage, qui ne rappelle en rien les rudes aspects du Golgotha, mais dont les lignes harmonieuses et coulantes sont tout ombriennes, complète le tableau. Cette nature calme, silencieuse et doucement mélancolique, plantée çà et là

1. Éphés. v, 30.

2. V. le beau développement de cette idée dans le deuxième sermon de Bossuet sur la Compassion de la Vierge.

d'arbres rares et légers, semble créée avec intention pour encadrer cette scène mystique.

Cette petite peinture qui, nous l'avons dit, est presque une improvisation, nous reporte, malgré la gravité du sujet, vers les fraîches et naïves images que naguère Raphaël voyait en songe. Elle rappelle, il est vrai, par certains aspects extérieurs, les peintures de Pérugin; mais par la pensée, par le style, par la netteté de l'expression, par la finesse du dessin, par la limpidité de l'exécution, elle est tout entière au Sanzio. Si même Raphaël n'est pas là encore ce qu'il sera bientôt, il montre déjà le germe des qualités exceptionnelles qui ont fait de lui le plus grand des peintres. Sans doute il s'est souvenu de la *Pietà* de Pietro Vannucci à l'église della Calza; mais il a fait également son profit de la *Pietà* du Frate, au couvent des Agostiniani; et par-dessus ces réminiscences, il a répandu les rayons de son propre génie[1]. En 1505 Raphaël n'a que vingt-deux ans, et il comprend, avec une vivacité toute personnelle,

1. Nous avons admiré dans le palais de la grande-duchesse Marie, à Saint-Pétersbourg, une petite *Pietà*, bien loin de celle de Raphaël par l'élévation du style et du sentiment, mais qui en est très-voisine par l'ordonnance et par l'intention générale. Le Christ, assis sur son tombeau, est soutenu par Joseph d'Arimathie qui se trouve derrière lui, tandis qu'il abandonne ses mains aux mains de la Vierge et de S[t] Jean. La tête du Sauveur, doucement penchée sur l'épaule droite, paraît dans son sommeil être visitée par un rêve heureux. Tout est calme, doux, recueilli, reposé, consolant dans cette peinture. Ce n'est pas Raphaël, mais on le pressent. S[t] Jean est doux et

la sainte fédération des âmes à travers la mort. Il rappelle, par la beauté de son Christ, la parole de St Augustin : « Jésus n'est pas mort par nécessité, mais par puissance. » La Vierge aussi ne découvre partout que des ombres de mort, *quidquid adspiciebam, mors erat*[1]; mais par sa touchante ressemblance avec son Fils, par la manière dont elle parle au cœur du Christ[2], elle montre que la mort est la sœur de l'amour[3], et que le véritable amour, tendant invinciblement vers l'éternité, doit passer par la mort pour arriver à ses fins. C'est ce que St Paul a si admirablement traduit, en disant : *Desiderium habens dissolvi et esse cum Christo*[4].

LA PIETÀ DE LA GALERIE DU COMTE TOSI.

Vers la même époque, c'est-à-dire à la fin de 1505, Raphaël, en même temps qu'il terminait à Pérouse le tableau des religieuses de saint Antoine et la Madone

chaste comme une vierge; et la Vierge, dans son habit des sœurs de sainte Claire, semble, en nous regardant, nous convier à la compréhension du mystère de l'amour.

1. St Aug., *Conf.*, lib. IV, cap. IV, col. 100.

2. *Loquetur ad cor Domini nostri Jesu Christi.* (St Bernard, *ad Beat. Virg.*, Serm. panégyr., n° 7, *int. oper.*, t. II, col. 690.)

3. Fratelli, a un tempo stesso, Amore e Morte
Ingenerò la sorte. . . . .
(Leopardi.)

4. Philipp., I, 23.

de la famille Ansidei[1], exécuta encore une petite figure du Rédempteur[2] qui, de la maison Mosca de Pesaro, est passée dans la galerie du comte Tosi, à Brescia. Ce tableau, qui est une apothéose et non pas une Compassion, appartient plutôt à la Résurrection qu'à la Mise au tombeau. Cependant comme le Christ, tout en se montrant dans la calme puissance de son éternité, est seul, vu à mi-corps et le torse complétement nu, tel qu'on le voit dans un grand nombre de *Pietà;* comme sa tête est couronnée d'épines et que le sang de la Rédemption coule des plaies de sa poitrine et de ses mains, nous devons, en ce moment même, nous attacher à cette image.

Le Sauveur se présente de face, la tête légèrement penchée sur l'épaule droite, la main gauche se portant au côté droit de la poitrine pour montrer le coup qui l'a frappée, la main droite se levant pour pardonner et pour bénir. Ses longs cheveux descendent jusque sur ses épaules, et la couronne d'épines qui entoure son front en fait encore couler le sang. Ses yeux ouverts regardent avec une étrange douceur; ils n'ont plus la chaleur de la vie, ils n'ont rien non plus du froid de la mort, mais ils plongent dans les sphères mystérieuses où l'on n'aborde qu'au delà du tombeau. La physionomie, douce, bonne, pleine de mansuétude, exprime un calme surnaturel, qui pénètre l'âme et l'exalte en

1. V., au tome III de cet ouvrage, *la Vierge glorieuse.*
2. Cette peinture mesure 0m,30 de haut sur 0m,24 de large.

l'attendrissant. Le corps, d'un beau dessin, est d'une exécution simple et déjà magistrale. La poitrine est rayonnante de lumière, et de l'épaule droite descend une draperie rouge qui, par opposition, donne aux chairs une clarté plus vive encore; cette draperie d'ailleurs ne cache rien du torse, et vient seulement envelopper le bas du corps. La science qui a présidé à cette peinture est considérable déjà et sans le moindre pédantisme. On a là vraiment une apparition, quelque chose de radieux, de surnaturel et en même temps de très-humain, qui appartient à la tradition fervente et qui relève de l'étude la plus consciencieuse de la nature. Le dessin est rigoureux, la couleur est fraîche et claire, les ombres sont légères, et l'arrangement de la draperie est grandiose. On reconnaît la main qui vient de peindre la Vierge de Blenheim[1]. Un fond de ciel limpide et cependant vigoureux couronne le paysage, dont les plans calmes et reposés s'étagent jusqu'à des horizons de montagnes.

Dans ce Christ, tout démontre la Passion, et tout proclame que la mort est vaincue; mais la splendeur du triomphe ne cache rien de la grandeur du sacrifice... Voilà ce que Raphaël a su rendre dans une figure unique, dont émane une paix souveraine, et dont tous les traits sont sublimes à force de calme et de simplicité. Ce n'est encore cependant qu'une pensée de jeu-

1. V., au tome III de cet ouvrage, le chapitre des *Vierges glorieuses*.

nesse, une inspiration soudaine, une sorte de prélude qui, loin de nous détourner de Jésus crucifié, nous pénètre profondément des idées éternelles contenues dans la Mise au tombeau.

LA MISE AU TOMBEAU PEINTE POUR ATALANTE BAGLIONI.

Au commencement du XVIe siècle, Pérouse avait perdu son existence politique; la cité guelfe du moyen âge avait disparu; il ne restait plus qu'une ville soumise au pape, sous la lieutenance des Baglioni. En 1504, Raphaël avait quitté une première fois Pérouse pour Florence. L'année suivante (1505), il retourna à Pérouse, qui venait d'être définitivement conquise par Gio. Paolo Baglioni; et il y vit Madonna Atalante, qui lui commanda une Mise au tombeau pour l'église des Franciscains. Voulant laisser dans la ville où il avait étudié un témoignage complet de son génie et rêvant pour cette œuvre toutes les perfections, il retourna à Florence afin d'y mûrir sa pensée dans le commerce des maîtres. C'est pendant l'année 1506 qu'il fit et refit les différents projets de la Mise au tombeau, et ce fut seulement en 1507, après avoir arrêté son carton, qu'il alla à Pérouse peindre le tableau. Ce fut là un acte et comme une prise de possession dans sa vie. Raphaël, mis en présence des renommées retentissantes de Léonard et de Michel-Ange, maintint fermement ses principes, chercha ses

modèles dans la nature, trouva l'idéal dans son âme, et créa un de ces monuments impérissables devant lesquels le plus débile des hommes sent ses forces renaître et grandir dans le saint amour du beau. Pendant cent ans ce tableau demeura à la place même pour laquelle il avait été peint. Mais en 1607, les frères Mineurs n'eurent pas l'indépendance nécessaire pour résister aux exigences du pape Paul V, et la Mise au tombeau quitta l'église des Franciscains pour le palais Borghèse à Rome. On s'irrita, on murmura même; mais le temps des révoltes était passé, et Pérouse, découronnée d'une de ses gloires, se soumit[1].

De nombreux dessins montrent les tentatives diverses de cet esprit toujours en quête du mieux, luttant sans défaillance et triomphant avec sécurité. La peinture, considérée dans son ensemble, surpasse assurément tous ces dessins. Il en est cependant quelques-uns qui sont incomparables, supérieurs à tout, et dont la beauté partielle efface même certaines parties du tableau. Afin de ne nous point perdre dans les détails, nous considérerons seulement, avant d'arriver à l'œuvre définitive, ce qu'il y a d'essentiel et de plus important dans ces études préparatoires[2].

1. Le tableau de Raphaël fut remplacé, sur l'autel même de l'église des Franciscains, par une copie du chevalier d'Arpino.

2. Le carton en grandeur d'exécution de la Mise au tombeau, c'est-à-dire avec les figures un peu moins grandes que nature, est perdu.

Raphaël avait deux voies différentes à suivre : l'une, directement ouverte devant lui, qui le rapprochait de Pérugin ; l'autre qui le reportait vers Mantegne, et qui, tout en semblant le ramener en arrière, lui montrait en avant les plus vastes perspectives. Soit par déférence pour son maître, soit par inclination naturelle, il choisit d'abord la première, et commença par se recueillir devant le tableau des religieuses de Santa-Chiara.

Raphaël, dans plusieurs dessins successifs, reprend l'œuvre de Pietro Vannucci, s'en approprie l'idée, en approfondit le sens, en transforme l'expression, et s'arrête à un projet qu'on pourrait presque regarder comme définitif.

Dans une première esquisse, conservée à l'Université d'Oxford, il cherche son sujet sans rien déterminer encore. D'une plume rapide, il dessine le Christ couché à terre, et l'accompagne de deux figures nues : l'une, qui sans doute sera la Vierge, a le genou gauche posé à terre, la jambe droite tendue en avant, et supporte la poitrine du Sauveur ; l'autre, qui probablement deviendra Marie-Madeleine, est complétement agenouillée et entoure de ses bras les jambes de Jésus. Des têtes isolées sont jetées çà et là sur la même feuille ; on reconnaît les traits de plusieurs des personnages qui feront partie du tableau... Mais ce n'est qu'une improvisation soudaine, passagère, à laquelle le Sanzio ne donnera pas de suite. Il

faut qu'en se rapprochant de Pérugin, il montre tout ce qui manquait encore à son maître, et que, sous une apparente imitation, il fasse acte d'originalité. Pietro Vannucci avait froidement assis son Christ à terre et l'avait entouré de figures agenouillées ou debout, qui ne voyaient en Jésus qu'un motif de pieuse contemplation. Raphaël doit changer cette donnée fondamentale, substituer le mouvement à l'immobilité mystique, chercher la réalité du fait sans rien abandonner de l'impression religieuse, entrer dans le cœur même du drame évangélique, et, tout en adoptant en apparence quelques-unes des dispositions pittoresques imaginées par Pérugin, prendre à partie chaque personnage, l'interroger sur ses sentiments personnels, lui donner la position, la passion, le cœur et l'âme qui lui conviennent. Il voit alors Jésus, tout mort qu'il est, se donner une dernière fois aux amis qui l'entourent. Il aperçoit aussi la Vierge recueillant ce qui lui reste de vie pour soutenir et embrasser le divin Crucifié; mais il comprend que cette Mère, son Fils mort, n'a plus de force que pour mourir, et il la montre inanimée entre les bras des saintes femmes. Il cherche d'un autre côté Marie-Madeleine qui, élue pour assister à cette sépulture, est là comme dans un lieu qui est le sien, prend sur ses genoux et presse entre ses bras son Christ, son Sauveur et son Dieu, et pour un moment encore le dispute au tombeau. S[t] Jean, Joseph d'Arimathie et d'autres disciples viendront mêler leurs voix à ce chœur funèbre, dont chaque

note douloureuse doit vibrer en même temps d'espérance et de foi... Voilà les grandes choses dont Raphaël, par les moyens les plus humbles et par les harmonies les plus douces, va nous pénétrer dans un simple dessin, comme aucun peintre avant lui dans aucun tableau ne l'avait pu faire.

Un merveilleux dessin qui, après avoir passé dans les plus fameuses collections, est maintenant au musée du Louvre, présente déjà la Mise au tombeau dans des données où la science est très-grande, où l'observation de la nature est poussée très-loin, où le sentiment de l'idéal est élevé très-haut[1]. — Le Christ, porté par Marie-Madeleine, repose sa tête sur les genoux de sa Mère. De longs cheveux encadrent son front et ses joues. Ses yeux fermés sont couverts d'ombres, mais l'esprit rayonne à travers ces ténèbres apparentes. Les traits, réguliers et fermes, conservent les traces de la souffrance, sans rien abdiquer de la beauté. Rien ne manque à la vérité naturelle, et l'élégance qui la pare n'enlève rien de sa rigueur. Tandis que le bras droit pend verticalement et que la main droite tombe jusqu'à terre, le bras gauche est ramené presque horizontalement le long du corps et la main gauche vient comme d'elle-même se placer dans la main de Marie-Madeleine. Quant aux jambes, elles suivent le plan incliné que leur trace la direction des jambes de la sœur de

1. Ce dessin a fait partie des collections Mariette, Zanotti, de Fries, Lawrence et du roi des Pays-Bas.

Lazare, et les pieds placés l'un sur l'autre reposent sur le sol. Rien d'inerte dans cette figure, rien qui appartienne au néant. Tous les rouages, tous les ressorts de la vie sont à leur place, leur mouvement semble à peine suspendu ; on dirait qu'une force intérieure les protége, et qu'ils sont prêts à reprendre leurs fonctions. Le torse est admirablement étudié. La position de chaque muscle est nettement indiquée ; sous ces muscles on suit le jeu des articulations, et jusqu'à la forme et à la position des os. Il y a, dans ce simple dessin à la plume, un tel accent de conscience et de grandeur, une telle puissance de douleur et de beauté, qu'on a peine à imaginer rien au delà. — Il n'en est pas de même pour la Vierge. Sa position, son mouvement, son geste, l'intention même du sentiment qu'elle exprime, laissent place encore à l'indécision. On ne voit pas bien comment elle est assise, on doute même qu'elle le soit complétement. La jambe gauche, qui fuit en arrière, ne sait où se placer et n'est pas un appui suffisant pour le Sauveur. Les mains, ramenées toutes deux sur la tête du Christ, ne trouvent pas non plus sans difficulté leur place et leur raison d'être. Le corps ainsi que la tête ne sont pas suffisamment renversés en arrière, et, bien que l'évanouissement soit rendu sensible par l'accentuation des traits, par la bouche expirante et par les yeux qui semblent fuir vers une autre vie, l'anéantissement n'est pas assez complet. Cependant, que de grâce touchante dans cette figure! Quelle beauté dans la forme et dans l'expres-

sion du visage ! C'est presque sublime déjà, et ce n'est point encore assez. — Les trois saintes femmes qui entourent la Vierge sont également embarrassées et comme indécises. La Mère du Verbe n'est pas frappée avec assez de force pour avoir besoin d'être tant secourue. Aussi, des deux figures placées de chaque côté de la Vierge, l'une ne soutient pas grand' chose, et l'autre ne soutient rien du tout. Quant à la troisième, debout derrière Marie-Madeleine, elle est d'une admirable beauté, mais parfaitement inutile. Bien qu'elle se penche vers la Vierge, en étendant la main pour la soulager du poids de son manteau, elle n'est vraiment là que pour paraître et devra par conséquent disparaître. — Il en est autrement de Marie-Madeleine. Sa position, si pleine à la fois d'abandon, de tendresse et de respect, est trouvée. Assise à terre et les jambes repliées, elle presse de la main droite une des mains du Sauveur, et attire à elle de la main gauche le précieux fardeau qu'elle porte sur ses genoux. Elle est cependant dérangée de son pieux office par l'excès des souffrances de la Vierge : tournant vivement la tête, elle se partage, se multiplie, et, sans vouloir abandonner le Fils, voudrait se donner également à la Mère. Là encore, le défaut de résolution dans l'attitude de la Vierge entraîne un certain manque d'énergie dans le mouvement de la sœur de Lazare. Il y a en outre, dans cette figure, quelque chose de presque enfantin, qui devra être modifié. La tête est belle, mais l'expression n'est point assez

vive. La hardiesse et le raccourci du bras gauche prouvent que Raphaël triomphait en se jouant des difficultés de son art, mais le geste des bras devra être changé. — Joseph d'Arimathie enfin, mêlé au groupe des saintes femmes, et S[t] Jean, relégué tout seul à l'extrémité de la composition, ont un rôle vague et indéterminé, qui ne pouvait être qu'à titre provisoire dans un esprit aussi rigoureux et aussi clair que celui de Raphaël.

Donc ce dessin, parfait dans certaines parties, ne saurait être regardé comme une œuvre irrévocablement voulue et fixée. Les pieds et les mains sont dessinés avec un grand soin. Le corps du Christ est d'une pureté de lignes et d'une force de modelé presque irréprochables. Les têtes sont admirables, et quelques-unes d'entre elles atteignent un degré de beauté que Raphaël lui-même ne pourra peut-être point dépasser. Le S[t] Jean surtout est incomparable, et les arts du dessin n'ont guère rien conçu de plus beau. Les mains jointes avec ferveur et les yeux levés au ciel, le disciple bien-aimé, en présence de cette scène de désolation, ne trouve de refuge que dans la prière. Mais il est trop isolé, trop distant des autres personnages et trop en dehors de l'action commune. Raphaël s'en rend parfaitement compte, car, dans un autre dessin, où il reprend à part tout le côté droit de sa composition, il rapproche S[t] Jean du groupe principal et l'entoure de Joseph d'Arimathie, qu'il détache des saintes femmes, de Nicodème et d'un autre disciple qui ne parais-

saient pas dans le dessin du musée du Louvre [1]. Dans cette nouvelle étude, St Jean, au lieu de se concentrer en Dieu, abaisse la tête et les yeux vers la Vierge. Jésus la lui a confiée, et il se sent pénétré de la parole de l'Ecclésiastique : « Tu n'oublieras pas les gémissements de ta mère [2]. » Les trois figures qui l'accompagnent se tiennent debout à côté de lui, regardant aussi le Christ et la Vierge. Marie-Madeleine, seule parmi les saintes femmes, n'a pas été omise dans ce dessin, et elle montre également une vive compassion pour la Mère du Sauveur : ses mains, qui ont quitté le Christ, se joignent et se lèvent vers la Vierge; le mouvement devient ainsi plus décisif au point de vue pittoresque et plus juste au point de vue religieux. Cette esquisse partielle, faite d'une plume large, spirituelle et de plus en plus magistrale, marque un pas en avant vers le progrès, et nous amène à la composition si complète de la collection d'Oxford.

Ce troisième dessin [3], tracé encore à la plume et avec une sécurité exempte cette fois d'hésitation, résume et coordonne les tentatives précédentes. Voici

1. Ce second dessin est gravé dans l'ouvrage de Rogers : *Collection of prints in imitation of drawings*, London, 1778. — Après Rogers, cette étude a appartenu à M. John Barnard.

2. *Gemitus matris tuæ ne obliviscaris.* (Eccli., VII, 29.)

3. Il est de petites dimensions ; c'est une simple esquisse, qui n'est pas terminée comme celle du musée du Louvre, mais dans laquelle Raphaël se révèle tout entier. Elle a passé, avant d'arriver à Oxford, dans les collections Denon et Lawrence.

une scène complète, où tout s'enchaîne avec logique, où chaque personnage a la place et la position qui lui conviennent, où il n'y a ni vide moral ni lacune pittoresque. — Le Christ est placé, par rapport à la Vierge et à Marie-Madeleine, comme il était dans le dessin du Louvre, mais avec de notables améliorations. La tête, penchée maintenant sur l'épaule droite, est d'un mouvement plus gracieux. Les épaules, en s'appuyant plus franchement sur les genoux de la Vierge, sont rehaussées davantage, ce qui donne à toute la figure moins de rigidité; et le bras droit, trouvant un espace suffisant pour se développer, tombe à terre dans des conditions d'équilibre plus naturelles et plus vraies [1]. — La Vierge, de son côté, complétement assise cette fois et bien réellement en train de s'évanouir, ne laisse plus l'ombre d'un doute dans l'esprit ni dans l'œil du spectateur. Tandis que le torse et la tête se renversent résolûment en arrière, tandis que la main gauche caresse encore comme d'instinct la figure de Jésus et que la main droite en s'abandonnant tombe sur le genou, les jambes trouvent d'elles-mêmes et sans effort leur place et leur aplomb. — Quant à Marie-Madeleine, tout le bas de sa figure demeure tel qu'on l'a vu primitivement; mais la poitrine, les épaules et la tête se relèvent en se tournant plus franchement

1. Les jambes, au lieu d'être ramenées l'une sur l'autre, comme dans le dessin du Louvre, sont placées l'une à côté de l'autre.

vers la Vierge évanouie; et les mains, qui abandonnent le Christ pour se porter vers sa Mère, se joignent comme dans le croquis de la collection Rogers. Donc, ces trois figures principales, qui sont cependant d'une beauté si rare dans le dessin du Louvre, dénotent ici de remarquables progrès. Le reste est radicalement changé. — La sainte femme agenouillée derrière le Christ se redresse à moitié, de manière à donner à la Vierge un secours plus efficace et plus prompt. L'autre sainte femme, qui s'effaçait derrière la Mère du Verbe, se recule un peu vers la droite; elle se montre ainsi davantage, et devient en même temps pour la Vierge un plus solide appui. La troisième enfin qui, debout derrière Marie-Madeleine, étendait le bras pour soulever le manteau de la Vierge, quitte cette place, où elle n'avait que faire, où elle obstruait l'air au milieu du tableau, et vient se mettre à gauche, debout encore et légèrement inclinée, toute prête à secourir la Mère de Jésus. Joseph d'Arimathie qui, placé d'abord dans le groupe des saintes femmes, en avait été enlevé déjà dans le dessin de Rogers, est debout ici près de St Jean, en compagnie des deux autres personnages que nous reconnaissons aussi; seulement, au lieu de regarder la Vierge, il tourne la tête vers le disciple bien-aimé, et devient ainsi comme un lien qui resserre les deux parties de la composition... Ajoutez au fond quelques lignes de paysage, et vous aurez un dessin complet, je dirais presque parfait, tout prêt à devenir

un tableau, et qui a été, il faut le croire, sur le point d'en être un, puisqu'on voit, au bas et au côté gauche de la même feuille, les échelles destinées sans doute à déterminer la grandeur du panneau et la dimension des personnages[1].

N'y avait-il donc plus d'objections à élever contre ce projet? Je ne le crois pas, et, tout en admirant cette disposition, je pense que Raphaël a fait sagement de ne point s'y tenir. Il y a là, en effet, deux sujets et comme deux drames qui se pénètrent, se croisent, se mêlent, se disputent l'émotion et l'amoindrissent, en apportant dans quelques-unes des figures une certaine équivoque. La grande image ici, c'est le Christ. C'est sur le Christ mort que se doivent concentrer les regards et les larmes. Si, tout près de lui, vous introduisez la Vierge autrement que pour pleurer aussi; si vous faites de Marie, côte à côte avec Jésus, un second objet d'émotion, égal et peut-être supérieur au premier, il y a dans votre tableau comme deux centres qui se touchent; et quand bien même, par des artifices de génie, vous parviendriez, comme on le voit ici, à charmer complétement le regard, il restera toujours un certain trouble pour l'esprit. Dès que l'on confond la Vierge évanouie avec le Christ mort, la douleur et les soins des saintes femmes se détournent naturellement de Jésus; et lorsque, d'un seul et même regard, les disciples eux-mêmes peuvent embrasser ces

1. Ce dessin a été gravé par Augustin Vénitien en 1516. (Bartsch, t. XIV, nº 39.)

deux infortunes, on ne sait à laquelle leur âme se prend de préférence. Le Christ mort et la Vierge évanouie, voilà deux motifs qu'il est imprudent de trop rapprocher. C'est assez d'un seul pour fixer l'émotion des tiers, et si l'on veut les réunir l'un et l'autre dans un même cadre, il faut au moins les séparer, les diviser dans une certaine mesure, sans rompre cependant l'harmonie qui les enchaîne, en ayant soin surtout de donner au premier le pas sur le second, et en marquant entre eux une certaine lacune, presque insensible à l'œil, je le veux bien, mais sur laquelle la pensée n'ait pas à se méprendre... Toutes les difficultés de ce problème, Raphaël les a résolues dans le tableau de la galerie Borghèse [1].

1. Nous ne saurions admettre, avec M. Reiset, que les différents dessins que nous venons de regarder, et notamment le dessin du Louvre, soient de deux ans postérieurs à ceux que nous allons étudier et qui ont directement préparé la Mise au tombeau de l'église des Franciscains. S'il y a quelque certitude sur les dates à mettre au bas des tableaux, il y en a beaucoup moins en ce qui concerne les dessins. Un tableau est une œuvre achevée, complète, qui réclame une somme considérable de qualités acquises, sur lesquelles il est assez facile de ne pas se méprendre. Un dessin relève davantage de l'inspiration d'un moment donné, c'est un jet spontané, dans lequel l'inexpérience peut jusqu'à un certain point s'effacer. Certains croquis de la jeunesse de Raphaël accusent une main déjà magistrale, alors que les peintures de la même époque sont encore presque enfantines (nous l'avons observé à la page 349 de ce volume). Il est donc très-difficile de dire, en s'appuyant sur des analogies de plume, que tel dessin est de 1506 et tel autre de 1508. Mais ce qu'il est plus aisé de croire, c'est que Raphaël, avant de peindre sa Mise au tom-

Revenant à la Mise au tombeau proprement dite, Raphaël va consacrer tout son premier plan au Christ et aux amis qui le portent au sépulcre. Il appellera d'abord sur ce groupe principal, dont Jésus sera le centre, l'esprit et l'âme du spectateur. Puis, quand il les aura remplis d'admiration, il les conduira, sans solution de continuité apparente, vers un plan qui, sans être secondaire, n'est déjà plus le premier : là, il leur livrera un élément d'attraction moins grandiose mais non moins attachant, et, sans confusion, sans effort, sans nuire à l'unité d'impression du sujet principal, il concentrera l'émotion sur la Vierge évanouie entre les bras des saintes femmes... Mais Raphaël

beau, ait tenté plusieurs projets, et que, après avoir vu les inconvénients qui viennent de nous frapper, il ait abandonné une première série d'études pour en entreprendre une seconde. M. Reiset pense que le dessin du Louvre, vu le soin avec lequel il est terminé, a dû être fait pour être offert à quelque ami ou protecteur du maître. (V. le catalogue des dessins du Louvre par M. Frédéric Reiset, p. 104.) A cet égard, on n'a aucune preuve qui permette d'avoir une opinion. Ce qui est certain, c'est que Raphaël ne s'en est pas tenu là, et qu'il a cherché à améliorer et à compléter sa pensée dans deux dessins qui sont évidemment ultérieurs, puisque chacun d'eux marque de nouveaux progrès. Enfin il est difficilement admissible que Raphaël, après avoir peint en 1507 sa Mise au tombeau, sur laquelle il avait médité pendant toute l'année 1506, soit revenu presque immédiatement sur le même sujet ou à peu près, alors que tant de travaux le sollicitaient de toutes parts. Nous admettons donc ce qui nous paraît le plus naturel et le plus simple, et nous pensons que Raphaël, après avoir cherché d'un côté, sans trouver complétement ce qu'il cherchait, s'est tourné d'un autre côté.

n'arrive pas d'emblée à cette conception parfaite. Voyons par quelle série d'études et de progrès il a passé, et considérons d'abord la partie spécialement consacrée à la Mise au tombeau.

Raphaël qui, pour s'élancer avec sécurité vers l'avenir, regardait toujours soigneusement le passé, cherche d'abord derrière lui les traditions qui méritent d'être recueillies. Or, parmi les maîtres qui l'ont précédé, il n'en trouve pas de plus digne d'être médité que Mantegna. Il se prend même d'une telle admiration pour certaines parties de la Mise au tombeau du peintre mantouan, que, non content de s'en servir et de les transformer, il veut d'abord les transcrire textuellement et s'en assimiler la forte substance... Mantegna, nous l'avons vu [1], avait divisé son sujet en deux parties distinctes, et avait séparé complétement de la Mise au tombeau l'épisode de la Vierge évanouie ; mais il avait placé ces deux scènes sur un même plan, leur donnant presque ainsi une égale importance, et il avait mis entre elles une séparation exagérée. De plus, après avoir été grand penseur et éminent artiste dans la première partie de cette composition, il avait manifesté dans la seconde une impuissance quasi complète. Il y avait donc là certaines choses à prendre et beaucoup à laisser. C'est ce qu'a fait Raphaël. Deux dessins, conservés dans la galerie de l'Académie des beaux-arts à Venise, le montrent copiant d'une

1. Voir, dans ce chapitre même, p. 400.

plume attentive les cinq plus belles figures de l'estampe de Mantegna. — Sur une première feuille, il reproduit le Christ couché, presque assis dans son linceul, et les mains ramenées l'une sur l'autre. Il transcrit également la figure qui tient le suaire du côté de la tête de Jésus, la sainte femme qui aide à porter le Sauveur, Marie-Madeleine enfin qui, les cheveux épars et les mains levées au ciel, s'abandonne au désespoir. Mais il a beau vouloir être servile, il ne le peut pas. Instinctivement et malgré lui il ennoblit les têtes, il embellit les types. Il donne plus de douceur aux traits du Rédempteur, il imprime à la bouche une bonté particulière, il atténue la dépression des joues; de sorte que, si dans cette figure on reconnaît l'esprit de Mantegna, on pressent en même temps celui de Raphaël. Il en est de même pour les deux saintes femmes. Tout en voulant conserver leur rude accentuation, il leur communique les rudiments de la beauté : les yeux, sans perdre leur vivacité, sont moins durs; les nez sont plus fins et moins longs; les bouches, en s'ouvrant pour gémir, gardent l'harmonie de leurs plis. Il n'est pas jusqu'aux ajustements qui ne s'assouplissent, et jusqu'aux plis eux-mêmes qui, sans rien perdre de leur justesse, ne deviennent moins brisés et moins secs. — Mais c'est sur le personnage qui soutient les pieds du Christ que Raphaël a laissé surtout sa propre marque. Il a donné à cette figure une attention particulière et lui a consacré un dessin spécial. Il a voulu avoir la rai-

son rigoureuse de cette sûreté de mouvement et de geste, de cette grandeur sévère dans le jet des draperies, de cette justesse et de cette force dans le jeu des muscles et des articulations, de cette finesse et de cette élégance dans les pieds et dans les mains. Mais après avoir pris tout ce qu'il y a d'admirable dans cette partie de la gravure de Mantegna, il a, malgré lui peut-être, répudié ce qu'elle conservait encore de trop âpre et de laid : il a marqué ce visage d'une noble empreinte ; il a donné à la bouche moins de largeur, au nez moins d'épaisseur, une plus belle forme aux paupières abaissées, plus de souplesse à la barbe et aux cheveux, enfin à tout l'ensemble un modelé moins sec. Voilà comment Raphaël prélude à sa propre inspiration. C'est en se recueillant en présence des maîtres, c'est en faisant acte de soumission devant eux, qu'il se prépare à les surpasser.

Avant d'isoler dans deux groupes différents le Christ et la Vierge, comme avait fait Mantegna, Raphaël cherche encore à les réunir. Un dessin de la collection Crozat montre le Sauveur porté au tombeau par deux disciples, et la Vierge agenouillée, les mains jointes, regardant avec dévotion passer devant elle le corps de son Fils. S[t] Jean joint les mains aussi et pleure en contemplant son Maître, vers lequel Marie-Madeleine se penche avec une pieuse tendresse. Ajoutez une sainte femme entre la Vierge et Marie-Madeleine ; une autre encore plus éloignée et qui n'est qu'indiquée ; trois disciples, dont un à gauche et deux à droite ;

et vous aurez l'ensemble de cette esquisse, qui est tracée d'une plume rapide et par des procédés sommaires. Ce qu'il faut remarquer surtout dans ce croquis, c'est la beauté du Christ qui surgit comme d'elle-même au milieu de tant de lignes encore indécises, c'est la grâce native de chacune de ces figures qui toutes reçoivent un reflet plus ou moins vif de la beauté divine. Mais il n'y a là que de simples aspirations, rien d'arrêté, rien de voulu. L'idée du Christ et des deux disciples qui le portent commence seule à se dégager avec quelque chance d'être maintenue, le reste est encore plein d'incertitude. Raphaël d'ailleurs semble avoir peine à renoncer complétement au projet auquel il s'était d'abord presque arrêté, et il en retient quelque chose. St Jean, debout, les mains jointes et la tête appuyée sur ses mains, est tel à peu près que nous l'avons vu dans le dessin du Louvre. La Vierge, directement agenouillée devant Jésus, montre également une pensée qui demeure dans le même ordre d'idées pittoresques. Mais la Mère du Verbe ne peut rester ainsi; dès qu'elle entre dans le groupe de la Mise au tombeau, elle conserve trop d'importance par rapport au Sauveur et n'en garde pas pour elle une assez grande.

Dans le croquis suivant, qui fait partie de la collection d'Oxford, Raphaël, sans se préoccuper de la Vierge, cherche à se fixer sur la vérité naturelle des figures qui entourent le Sauveur, et n'y parvient pas encore. Cependant il dépouille ses personnages de

tout vêtement, et, d'un esprit patient et hardi, il interroge chacun d'eux sans détour. Il esquisse ainsi, d'une plume presque emportée, un dessin qu'on a quelquefois nommé la Mort d'Adonis, peut-être parce que toutes les figures y sont nues, sans doute aussi parce que la jeunesse et la beauté du Christ ont fait songer à l'amant de Vénus. Quoi qu'il en soit, l'indécision, dans cette nouvelle étude, ne cesse pas sur tous les points, bien que certaines parties prennent une netteté qu'elles n'avaient point encore eue... Le Christ demeure tel à peu près qu'il était tout à l'heure, sinon que son corps prend une position plus horizontale et que ses jambes sont ramenées l'une sur l'autre. Des deux disciples qui le portent au tombeau, l'un, celui qui se trouve du côté de la tête, tout en affectant à peu près la même attitude que dans le précédent dessin (la jambe droite tendue en avant et la jambe gauche posée verticalement à terre), prend déjà son point d'appui avec une résolution qu'il n'avait pas antérieurement; l'autre, tourné cette fois en sens inverse de ce qu'il sera bientôt, tente encore une aventure dans laquelle il ne trouve pas l'équilibre qu'il lui faut. Entre ces deux figures, une femme se précipite, le corps penché en avant et les bras tendus vers Jésus; ce sera Marie-Madeleine. Malgré l'excès de vivacité qu'elle apporte ici dans son mouvement et dans son geste, on admire l'élégance et la spontanéité de cette nature robuste, élancée, vraiment forte. Une autre femme est à côté, qui devra être remplacée

par S[t] Jean... Rien de plus dans ce dessin, si ce n'est une tête isolée et barbue qui, avec quelques modifications, pourra s'adapter bientôt à Joseph d'Arimathie.

Voici maintenant Raphaël qui revient à la Vierge en même temps qu'au Sauveur. Ne pouvant les réunir, il cherche au moins à les rapprocher. C'est dans cette intention qu'il exécute avec la verve d'un génie sans égal le dessin fameux qui, après avoir été la gloire des collections Crozat, Legoy, Dimsdale, Lawrence et du roi des Pays-Bas, est devenu, par suite de la libéralité de M. Chambers Hall, un des trésors les plus enviés du musée Britannique... Le groupe de la Mise au tombeau apparaît, non pas tel encore qu'il sera précisément dans le tableau, mais comprenant déjà les six figures qui le composeront définitivement, savoir : le Christ et les deux disciples qui le portent, S[te] Marie-Madeleine, S[t] Joseph d'Arimathie et S[t] Jean... De plus, à droite et se rattachant directement à ce groupe principal, la Vierge s'avance accompagnée de deux saintes femmes. La main gauche ramenée sur la poitrine et la main droite tendue en avant, la Mère du Rédempteur marche en suivant le funèbre cortége. Ses traits sont expressifs et son geste est parlant. C'est une éloquente image de la douleur et de la force, et c'est à peu près ainsi que Titien a conçu la Vierge dans la Mise au tombeau. Mais cette idée semblera insuffisante à Raphaël, et après l'avoir essayée dans ce dessin, il y renoncera dans le

tableau... Ce qui est trouvé dès maintenant, c'est la figure qui, vue presque de dos, tient le linceul du côté des pieds du Sauveur. Le mouvement, l'aplomb, la cambrure des reins, l'équilibre de la masse, la position des bras et des jambes, tout est juste ce qu'il faut. Sauf la tête, qui sera plus jeune et plus idéale, sauf quelques détails d'ajustement, il n'y a plus rien là que de définitif... Raphaël n'est pas également fixé sur les quatre autres personnages qui entourent le Rédempteur. Celui qui soutient les épaules et la tête du Christ cherche sa position sans la trouver encore; l'effort porte principalement sur la jambe droite, tandis que plus tard il portera surtout sur la jambe gauche. Joseph d'Arimathie contourne trop sa tête pour arriver jusqu'au Christ; St Jean, simplement indiqué, est plus voisin de ce qu'il sera dans la peinture; et Marie-Madeleine, qui baise ici la main de l'Homme-Dieu, devra prendre une position moins familière et plus importante à la fois... Mais ce qui est merveilleux dans ce dessin, c'est la figure du Christ. « La vie passe en un moment comme l'ombre[1]. » Quiconque a vu mourir comprend la vérité en même temps que la poésie de cette parole, et sait que derrière cette ombre qui s'abaisse avec majesté sur le visage de l'homme, apparaît aussitôt le rayonnement d'une beauté supérieure, l'aurore de l'immortalité. Et s'il en est ainsi de l'homme, que sera-ce de l'Homme-Dieu? Raphaël

1. Job, XIV, 2; Ps. CXLIII, 4.

aussi, concevant la grandeur de cette transfiguration, nous élève tout d'un coup jusqu'à la beauté divine. Jamais il n'a fourni un trait de génie plus soudain, plus pénétrant, et qui vous enveloppe davantage des célestes impressions de la grâce. En tirant de la mort même cette notion supérieure de la vie dans l'immortelle jeunesse, il a montré, par la seule preuve contre laquelle aucune autre ne prévaut, que cette mort est la mort d'un Dieu. Quel prodige que de pouvoir, par quelques traits de plume seulement, éveiller avec une telle vivacité jusqu'au fond de notre âme les idées éternelles qui y sont endormies! C'est un vrai triomphe pour l'art pur du dessin. Vainement la couleur voudra y ajouter son charme; ce sont là de ces inspirations uniques, que le génie même qui en a été un moment visité ne pourra reproduire. Aucune image plus pure n'a été donnée de la sépulture du Sauveur. Rien de ces vaines pompes par lesquelles nous croyons cacher la honte de notre corruption, mais qui ne font que rendre « le triomphe de la mort plus glorieux et les marques de notre néant plus illustres. » La mort a eu assez de puissance sur ce divin corps : elle l'a étendu sur la terre, sans mouvement et sans vie, elle n'a pas pu le corrompre; et nous lui pouvons adresser cette parole que Job disait à la mer : « Tu iras jusque-là, et ne passeras pas plus outre[1]. A ce tombeau, comme à un rempart invincible, seront enfin rompus

1. Job, XXXVIII, 11.

tes efforts[1]... » Voilà ce que, d'un trait, Raphaël fait admirablement comprendre.

Regardons un autre dessin dans lequel Raphaël ne cherche qu'à donner plus de justesse et d'accord aux figures qui portent Jésus[2]. Considérant une fois encore la nature face à face et sans voiles, il suit pas à pas le jeu des muscles et des articulations. Il arrive ainsi à tout équilibrer avec une précision parfaite. Le mutuel mouvement des deux porteurs se balance enfin, et leurs efforts aboutissent à une résultante unique. Il n'y a plus aucune déperdition de force, aucun geste inutile, rien qui se nuise ou se contrarie. Tendant tous deux les bras et cambrant les reins en sens inverse, s'appuyant l'un et l'autre sur la jambe droite et portant en avant la jambe gauche, ils s'avancent, l'un marchant en avant, l'autre allant en arrière et posant le pied sur la première marche du sépulcre. Raphaël a essayé aussi, dans ce dessin, à condenser son groupe et à le resserrer dans un plus étroit espace[3]; mais il ne donnera pas suite à cette tentative, et reviendra finalement aux proportions adoptées dans le dessin du musée Britannique.

1. Bossuet, *Premier sermon pour le jour de Pâques.*

2. Ce dessin fait partie des collections de l'Université d'Oxford.

3. A tel point que les pieds des deux porteurs se touchent et se croisent. — Entre ces deux figures est celle de Joseph d'Arimathie. Le corps tourné à gauche et la tête penchée en sens inverse, il marche ainsi vers le sépulcre, et son pied droit est déjà posé sur la marche qui y mène. Sa main droite est ramenée vers sa poitrine, et de sa main gauche il aide à porter le Sauveur.

Une étude également intéressante, bien que très-partielle, montre le Sanzio revenant encore à la figure qui soutient les épaules et la tête du Christ[1]. Cette fois, les cuisses et les jambes sont seules étudiées et amenées au point où elles seront dans le tableau. Le torse et la tête du Christ sont bien définitivement dans la position qui leur convient entre les bras qui les portent... Rien de plus admirable que cette verve patiente en présence du modèle vivant. On suit pas à pas les ardeurs de l'inspiration et les investigations de la science; celles-ci tempérant celles-là, les réglant, les élevant de degrés en degrés, jusqu'à ce que la forme qu'elles revêtent soit devenue parfaite.

On pourrait, en cherchant bien, retrouver encore d'autres croquis fragmentés qui se rapportent au même point de cette Mise au tombeau; mais les preuves que nous venons de fournir sont suffisantes pour indiquer la progression successive par laquelle Raphaël a passé. Un dernier dessin, qui se trouve dans la collection des Offices à Florence, reste à considérer. Cette étude est mise au carreau, ce qui prouve qu'elle a été adoptée en dernier ressort, et qu'elle a servi directement à l'exécution du carton[2]. — Les six personnages qui composent le groupe spécial de la Mise au tombeau sont mainte-

1. Ce dessin, comme le précédent, se trouve à l'Université d'Oxford.

2. Nous avons dit que ce carton avait été perdu; mais il a existé, cela n'est pas douteux. Il a été décalqué au ponsif sur la

nant à leur place, presque dans les mêmes relations où les a montrés le dessin du British Museum, mais avec les modifications qu'ont amenées les études subséquentes faites sur le nu et conservées à Oxford. Voilà donc enfin, l'un vis-à-vis de l'autre et dans leur position définitive, les deux disciples qui portent Jésus. S[t] Jean, S[t] Joseph d'Arimathie et S[te] Marie-Madeleine ont également la place et le mouvement qui leur conviennent. Une autre sainte femme, qui n'avait point encore paru et qui disparaîtra dans le tableau, se trouve derrière la sœur de Lazare. Raphaël se révèle ici, non-seulement comme dessinateur, mais déjà comme peintre. Ce dessin est plus fini, plus étudié que tous ceux qui précèdent. Ce n'est plus un simple trait, avec quelques indications sommaires de modelé; c'est une étude faite d'une plume attentive et soigneuse, où non-seulement la forme est sévèrement arrêtée, mais où les effets d'ombre et de lumière sont scrupuleusement cherchés, sinon encore tout à fait trouvés. Les têtes prennent une accentuation grandiose. Rien de plus douloureux, de plus fervent et de plus beau que les traits du disciple qui soutient les épaules et la tête du Sauveur. S[t] Jean a une expression puissante aussi, mais son visage est trop complétement plongé dans l'ombre. Joseph d'Arimathie est trop jeune et ne restera pas ainsi. Marie-Madeleine, qui de sa main gauche s'em-

craie recouvrant le panneau, et l'on voit encore parfaitement le trait de plume qui a repassé les contours.

pare de la main gauche du Christ, mais qui ne la baise pas comme elle faisait précédemment, n'a pas non plus, dans le profil si bien accentué cependant que l'on voit ici, toute la beauté qu'elle va prendre bientôt dans le tableau. Le Christ enfin, dont le torse est un peu plus relevé qu'il n'était tout à l'heure et dont la tête se redresse aussi pour se montrer presque de face, conserve sa beauté, sa jeunesse, mais sans nous rendre avec la même vivacité l'impression divine de l'incomparable improvisation du British Museum.

Voilà donc tout fixé du côté de Jésus. Mais de la Vierge, il n'en a plus été question dans le dessin de la galerie des Offices, non plus que dans les dessins préparatoires de la collection d'Oxford. Nous avons vu pour la dernière fois, dans le dessin du musée Britannique, la Mère du Verbe suivant le funèbre cortége. Mais à l'instant où Jésus-Christ va pour un moment disparaître dans l'ombre du tombeau, il faut que la Vierge, afin d'être jusqu'au bout semblable à son Fils, s'anéantisse aussi comme entre les bras de la mort. Telle est l'idée qu'avait eue Mantegna, et qui, s'emparant avec une vivacité nouvelle de l'esprit de Raphaël, lui a fait abandonner toute autre conception. Il se décide donc à séparer la Vierge du Christ; il s'étudie à la montrer évanouie au milieu des saintes femmes qui l'entourent, et la considère quand, debout encore, mais ses forces l'abandonnant déjà, elle tombe sans mouvement entre les pieuses mains qui la servent.

Dans un dessin à la plume, qui a passé par les collections de sir Thomas Lawrence et du roi de Hollande[1], l'agencement du groupe est à peu de chose près définitif. La Vierge, vue presque de face, les bras ballants et comme morts, laisse aller sa tête sur son épaule gauche et montre de trois quarts à droite ses traits d'où la vie semble se retirer. L'inclinaison de la tête et du corps restera telle qu'on la voit ici, ainsi que l'infléchissement des jambes et du bras droit; mais le bras gauche, au lieu de suivre une ligne parallèle à celle de l'autre bras, s'abandonnera verticalement en obéissant aux lois de la gravitation. Ce sera pour le tableau une notable amélioration. — Une sainte femme debout à la droite de la Vierge et presque derrière elle, la tient à bras le corps et l'empêche de tomber. Dans le tableau, cette femme embrassera plus franchement le corps de la Vierge. De plus, sa tête, qui penchée ici et vue de trois quarts à droite répète exactement le mouvement de la tête de la Vierge, se redressera, se portera vers le Christ et se montrera alors de trois quarts à gauche. Cette figure prendra ainsi une accentuation plus vive et plus dramatique. — Une autre sainte femme[2] soutient de ses deux mains la tête de la Vierge. Telle elle est dans ce dessin, telle elle restera dans la peinture; en apportant

1. Ce dessin a été finalement acheté par M. Leembrugge, à Amsterdam. — Il a été gravé par un élève de Marc-Antoine. (Bartsch, t. XV, p. 123, nº 50.)

2. Elle est debout à gauche de la Vierge.

toutefois plus de tendresse encore dans le geste par lequel elle pose sa tête et ses mains sur le front de la Mère du Verbe. — Une quatrième figure, agenouillée devant la Vierge, de ses deux bras levés la protége également. Le geste de cette dernière sainte femme est trop beau dès maintenant pour qu'il y faille rien changer. Il y aura seulement plus de franchise encore dans le mouvement de torsion du cou et du torse, plus de passion dans le jet des bras qui se tendent vers la Vierge[1]... Tout cela d'ailleurs est trouvé, sans paraître avoir été cherché. Raphaël est là, plus que précédemment encore peut-être, dans son élément. Jamais, quand il s'agit de la Vierge, l'inspiration ne lui fait défaut, et j'admets volontiers que, son idée une fois trouvée, il ait exécuté de verve ce groupe admirable.

Cependant un autre dessin, encore à la plume et qui a appartenu comme le précédent à Lawrence et au roi des Pays-Bas, prouve que Raphaël, tout en se fiant à son intuition, a soumis son génie aux investigations les plus ardues de la science. Voulant connaître et comprendre les rouages cachés d'un corps qui s'abandonne, et se rendre compte en même temps de l'effort nécessaire pour le maintenir dans un état d'équilibre apparent, il a pris deux squelettes qu'il a agencés et enchevêtrés l'un dans l'autre, il leur a im-

1. Le bras gauche de la Vierge qui, dans ce dessin, se pose sur le bras droit de cette femme agenouillée, sera, dans le tableau, rejeté en arrière par-dessus l'épaule droite de cette même femme.

primé par la pensée quelque chose de la souplesse et du mouvement de la vie, et il les a dessinés en notant rigoureusement la fonction des os et le jeu des articulations. L'inclinaison du crâne sur les vertèbres cervicales, et la manière dont le maxillaire supérieur vient se poser sur la clavicule gauche ; la courbe des côtes et leur soudure au sternum ; la torsion des vertèbres dorsales et lombaires ; l'emmanchement des humérus, des radius, des cubitus, et la forme de leurs articulations à l'épaule et au coude ; l'inclinaison du sacrum et de l'iliaque ; le mouvement oblique et contrarié des fémurs ; l'angle que font avec eux, à la hauteur des rotules, les tibias et les péronés ; toute cette charpente humaine, observée à la fois en anatomiste et en peintre, forme comme autant d'axes autour desquels l'artiste pourra désormais construire avec sécurité. Viennent maintenant des chairs sur ces os, des draperies sur ces chairs, et la représentation de la vie aura gagné un accent de sincérité que, sans le secours de la mort, elle n'aurait point eu[1]... Mais il est temps de regarder le tableau. Nous avons vu comment Raphaël est parvenu à en posséder tous les éléments ; par quelle série de méditations sa pensée a successivement grandi ; comment, n'accordant rien au hasard, il a constamment demandé à

1. Trois têtes sont en outre esquissées sur la même feuille : ce sont les têtes mêmes des saintes femmes que nous avons vues tout à l'heure et que nous retrouverons autour de la Vierge dans le tableau.

la nature de vivifier ses inspirations; avec quelle sage prévoyance il est parvenu à combiner, à coordonner, à cadencer, à harmoniser toutes les lignes. Ce qui a été étudié avec tant de soin, peut être peint avec sécurité.

Le tableau du palais Borghèse [1], malgré toutes les études qui l'ont précédé [2], ou plutôt en vertu de ces études mêmes, n'est pas peint d'une main précisément libre. Le pinceau y est, non pas gêné, contraint, guindé, comme on l'a dit quelquefois [3], mais soigneux jusque dans les moindres détails et soumis à toutes les indications du carton. Rien, dans cette œuvre capitale, n'est donné à l'improvisation; la peinture n'est ici que la dernière expression de pensées mûrement et longuement méditées à l'avance [4]. Les contours sont d'une extrême netteté; sans avoir rien de dur, ils conservent encore quelque chose de sec, que Raphaël corrigera bientôt. La couleur, claire, lisse, brillante et pleine de franchise.

1. Dans ce tableau, les figures sont un peu moins grandes que nature. La tête du Christ est couronnée d'une auréole crucifère; toutes les autres têtes, sauf celles des deux disciples qui portent le Sauveur, sont nimbées.

2. Nous n'avons cité que les principales.

3. Rumohr, qui n'a rien compris à cette Mise au tombeau, n'y a même pas reconnu la main de Raphaël; et il a attribué ce tableau à Ridolfo Ghirlandajo. (*Italienische Forschungen*, t. III, p. 69-71).

4. Ce tableau, quoique bien conservé, a ses panneaux disjoints et gravement fendus. Il importerait de s'opposer promptement à cet élément de destruction.

a gardé sa limpidité. Travaillant une dernière fois à Pérouse, Raphaël, tout en apportant dans son œuvre les éléments d'une science et d'un génie nouveau, n'a pas voulu rompre ouvertement avec les traditions ombriennes, et il a encore, à la manière de Pérugin, prodigué les ornements d'or aux vêtements de ses personnages. Ce qu'il y a d'imparfait dans son tableau appartient aux errements de l'école, ce qu'il y a d'incomparable ne relève que de lui. Toutes les affections et toutes les beautés de l'âme et du corps, la force des expressions unie à la simplicité des lignes, un éclat extrême joint à une grande prudence d'imagination, la vérité des mouvements, la grandeur morale et dramatique des personnages, l'harmonie qui les attire tous au même centre religieux, voilà ce qui fait de cette peinture un éternel chef-d'œuvre [1].

Cependant on ne connaîtrait pas toute la valeur de la pensée du maître, si, avant de regarder le tableau, on n'avait préalablement étudié les dessins. A considérer la figure principale de cette composition, je n'hésite pas à préférer, et de beaucoup, le Christ du musée Britannique à celui du palais Borghèse. Raphaël, inimitable et inaccessible dans son inspiration soudaine, s'est refroidi déjà dans le dessin si admirable

1. « E di vero, chi considera la diligenza, l'amore, l'arte e la grazia di questa divinissima pittura, ha gran ragione di maravigliarsi; perchè ella fa stupire chiunque la mira, per l'aria delle figure, per la bellezza de' panni, ed insomma per una estrema bontà ch' ell' ha in tutte le parti. » (Vasari, t. VIII, p. 12).

encore de la galerie des Offices, et s'est trouvé presque gêné dans sa peinture. Sans doute des conseils malheureux l'auront détourné de sa première idée, et il n'aura pas osé passer outre. Il aura craint, dans son œuvre définitive, de conserver au Christ l'éternelle jeunesse qu'il avait d'abord rêvée. On lui aura rappelé le prétendu signalement de Jésus, envoyé de Judée par Lentulus : « La physionomie est noble et gracieuse, la figure est sans tache et tempérée d'une certaine rougeur. Le front est pur et uni. Les yeux sont bleus et brillants. Le nez et la bouche sont irréprochables. Les cheveux ont la couleur du vin, et, jusqu'à la naissance des oreilles, sont droits et sans éclat ; mais des oreilles aux épaules ils brillent et se bouclent ; et à partir des épaules ils descendent dans le dos, distribués en deux parties à la façon des Nazaréens. La barbe est abondante, de la couleur des cheveux et fourchue. » Peut-être Raphaël aura-t-il regardé les types hiératiques consacrés d'après ces indications par l'antiquité chrétienne[1], ainsi que les images grossières fabriquées au moyen âge d'après les portraits de S[t] Jean Damascène et de Nicéphore Caliste[2]... Quelles

1. Constantin avait fait peindre les images du Christ d'après le signalement de Lentulus. Cette manière de représenter le Sauveur s'est perpétuée parmi les peintres grecs, et se retrouve dans les peintures du mont Athos.

2. Voici le portrait donné par S[t] Jean Damascène : « Taille élevée, sourcils abondants, œil gracieux, nez bien proportionné, chevelure bouclée, attitude légèrement courbée, couleur élégante, barbe

que soient les considérations qui l'aient guidé, il est regrettable qu'il n'ait pas osé rendre son inspiration personnelle indépendante de ces prétendues indications, et qu'il n'ait pas maintenu contre toute autre orthodoxie l'orthodoxie de l'idéal[1]. C'est une belle

noire, visage ayant la couleur du froment, comme celui de sa mère, doigts longs, voix sonore, parole suave. » On se demande quelle autorité le savant docteur de l'Église d'Orient pouvait avoir, entre le VIIe et le VIIIe siècle, pour donner ainsi le signalement de Jésus-Christ.

1. Les Évangiles ne disant mot de la personne et de la physionomie de Jésus, l'art est libre de donner au Sauveur les traits les plus propres à marquer sa divinité. C'est d'ailleurs dans les catacombes que se retrouvent les traditions que les apôtres eux-mêmes avaient transmises aux premiers chrétiens sur la figure du Christ. Mais les trésors d'érudition renfermés dans les catacombes étaient perdus pour Raphaël. La tête de Christ la plus ancienne qu'on ait trouvée est celle qui a été transportée du cimetière de Calliste au musée chrétien du Vatican. Or c'est un triste modèle que ce profil d'une accentuation judaïque si exagérée. Non, Jésus n'est pas dans cette image maussade, et je le vois dans le dessin du musée Britannique (V., sur la tête de Christ de la catacombe de Saint-Calliste : Raoul-Rochette, *Discours sur l'Orig. des typ.*, p. 25; — *Annales de Philosophie chrétienne*, t. XVIII, p. 381; — M. J. Brunati, *Dissert. de Christ. veter*. p. 254; — M. Péret, *Catacombes*, t. I, pl. XXVIII). — Dans les catacombes, l'art s'est affranchi de cette prétendue image originale. La tête colossale du Christ que Bosio découvrit à la fin du XVIe siècle à l'entrée du Baptistère de Saint-Pontien porte un caractère vraiment grandiose. Bosio en fut vivement touché. « Il y a, dit-il, au milieu de la voûte, une grande tête du Rédempteur si bien peinte qu'elle donne moult dévotion et vénération à qui la regarde... » Assurément cette tête est belle; mais, avec ses grands yeux fixes et sa petite bouche, elle me touche infiniment moins que la belle image rêvée par Raphaël.

peinture assurément que ce Christ porté dans son linceul [1]. Le modelé du corps est admirable, et les chairs conservent leur vitalité jusque dans la mort. Mais combien le mouvement de la tête est moins touchant que dans le dessin ! Combien la forme du crâne est moins élégante ! Combien surtout les traits sont moins beaux ! Qu'est devenu le souffle divin qui nous pénétrait naguère d'une si grande émotion ? Pourquoi avoir reculé devant cette grâce juvénile ? Pourquoi n'avoir pas maintenu dans son intégrité cette figure virginale, rayonnante d'une jeunesse et d'une pureté sublimes ? Sans doute parce que le Christ, ainsi conçu, n'était pas d'accord avec la réalité de son âge. Qu'importe, si l'on reconnaissait mieux en lui la substance de Dieu.

Si le Christ du palais Borghèse fait regretter celui du musée Britannique et même celui de la galerie des Offices, aucun des dessins que nous avons vus ne donne l'idée de la beauté qu'atteignent, dans le tableau, les figures qui l'entourent. — Celui des disciples qui soutient la tête du Sauveur est coiffé d'une étoffe jaune

— On a trouvé dans la même catacombe de Saint-Pontien une autre tête de Christ, mais d'époque plus basse et infiniment moins belle. — Enfin M. Péret donne, au t. II de son ouvrage, la reproduction d'une terre cuite qui aurait été découverte par un antiquaire romain, M. Capranesi, dans des fouilles pratiquées au-dessus de la catacombe de Sainte-Agnès. Cette tête est fort belle ; mais est-elle vraiment antique ?

1. Le linceul est blanc. Une légère draperie rose couvre le milieu du corps.

arrangée en forme de turban, et vêtu d'une tunique, bleue, courte et rehaussée d'or. Le bas de ses jambes est enveloppé de linges blancs qui les protégent, et ses pieds sont chaussés de sandales roses. Ses traits sont beaux et expressifs, jeunes encore malgré la barbe qui couvre le bas du visage, et ses yeux, en se levant au ciel, expriment avec énergie la douleur et la foi [1]. Si l'on oublie complétement Mantegne en regardant le Christ de Raphaël, on ne s'en souvient pas davantage en présence des autres figures de cette Mise au tombeau. L'idée du peintre mantouan a pu faire naître la pensée de Raphaël, mais tout a été tellement transfiguré, que l'ombre même d'une réminiscence doit être écartée. Les figures si rudement accentuées par Mantegna portaient toutes en elles la mort de Jésus-Christ. Les personnages de Raphaël n'en sont pas moins pénétrés, et de plus, unis à Jésus « comme les membres de son corps, » ils reçoivent tous le reflet de cette beauté divine, dont le Sanzio a eu la révélation, et dont Mantegna n'a pas même eu le pressentiment. — L'autre disciple qui porte le Rédempteur est un jeune homme, dont la tête nue se montre de profil et dont le corps est vu presque de dos. Ses cheveux épars flottent au gré du vent; son œil dilaté est fixé avec ardeur sur Jésus; ses reins cambrés sont enveloppés d'une tunique rouge ornée de fines broderies d'or, et

1. Le linceul est jeté par-dessus l'épaule gauche de ce disciple et flotte derrière son dos.

d'un manteau vert jeté sur l'épaule droite; ses bras sont nus jusqu'au-dessus du coude; des sandales et des jambières rouges, reliées par des cordons, garantissent les pieds et les jambes. C'est une belle expression de ce que la force juvénile a d'élégant et de noblement passionné. — A côté, Ste Marie-Madeleine est dans un de ces ravissements que goûtent seules les âmes qui sont à Dieu. Quelle vivacité dans sa douleur! Avec quelle tendresse elle prend la main de Jésus! Que de poésie dans ses yeux remplis de larmes, et quelle éloquence dans les sanglots de sa bouche! C'est à la fois la plus belle, la plus pieuse, la plus passionnée et la plus fervente des femmes. Elle n'a rien perdu de sa beauté, et s'est donnée tout entière à Jésus-Christ. Malgré les vêtements éclatants dont elle se pare encore, son âme est à Dieu sans partage. La sœur de Lazare est vêtue d'une robe pourpre richement ornée, et d'un manteau gris à reflets bleus jeté et fixé sur l'épaule gauche. Ses cheveux blonds, à travers lesquels flotte une écharpe semblable à celles des Vierges et des anges de Pérugin, sont dénoués derrière le cou, passent sur l'épaule droite et se répandent sur la poitrine. Ses pieds, nus et fins, touchent légèrement à la terre. Son cœur est au désespoir, et son âme déjà est ravie au ciel. — En opposition avec cette ardeur et cette profusion de jeunesse, apparaît la sobriété réfléchie de l'âge mûr. Joseph d'Arimathie, avec sa barbe et ses cheveux blancs, sa tunique verte et son manteau jaune, vient en aide aux disciples qui portent

Jésus, et penche sa tête à droite pour contempler une fois encore les traits adorés du Rédempteur. Le mouvement des jambes est sans doute un peu forcé. C'est là néanmoins, dans son ensemble, une remarquable figure. — Arrive enfin St Jean, vêtu d'une tunique bleue[1] et d'un long manteau rouge. La tête nue et les cheveux dénoués sur les épaules, il joint les mains et reste comme suspendu aux yeux fermés de son Maître. Un beau reflet de lumière éclaire cette tête presque entièrement plongée dans l'ombre, et met bien en évidence sa beauté, sa jeunesse, son espérance et sa foi.

A côté de ce groupe principal de la Mise au tombeau et sur un plan qui, sans être éloigné, n'est déjà plus le premier, paraît la Vierge entourée des saintes femmes. Le dessin du roi des Pays-Bas nous a indiqué à peu près ce que devait être cette partie du tableau, mais il est loin de nous avoir donné sa beauté définitive. Aussi notre esprit se livre-t-il à ce groupe secondaire dans le tableau, sans aucune arrière-pensée vers les croquis antérieurs. — La Vierge est vêtue de la robe rouge traditionnelle, à laquelle le grand manteau bleu ramené jusque sur la tête donne une teinte triste et presque violette. Le bandeau blanc des religieuses couronne aussi son front, encadre ses joues, couvre le cou et descend jusque sur la poitrine. Les traits, immobilisés par la souffrance, sont admirables, et l'excès

1. Cette tunique vire à la teinte neutre. On ne la voit d'ailleurs que sur l'épaule droite. Tout le reste du corps est couvert par le manteau rouge qui descend jusqu'aux pieds qui sont nus.

de la douleur ne leur enlève rien de leur pureté. La Mère du Verbe est au milieu des femmes pieuses qui l'entourent, comme le Christ est entre les bras des amis qui le portent. C'est toujours la même ressemblance religieuse et le même parallélisme pittoresque. Il faut que le sacrifice de la Vierge soit en tout semblable à celui de son Fils; et de même que Jésus n'a rien abandonné dans la mort de sa splendeur divine, Marie ne doit rien céder non plus dans son évanouissement de son angélique beauté... Et puis, quel cadre harmonieux forment autour de la Vierge les trois femmes qui la servent! Raphaël, qui n'a jamais conçu pour le christianisme de plus bel hommage que la beauté même, a paré ces trois saintes femmes de tous les dons de la grâce. Elles sont également jeunes, sveltes, charmantes. — Celle qui, placée derrière la Vierge, la tient dans ses bras, est vêtue d'une robe violette et d'un manteau jaune[1]. Un voile de gaze blanche et transparente s'enroule autour de sa riche chevelure, et ajoute une douce harmonie à l'éclat de son visage. La tendresse et la douleur se partagent cette âme dévouée, prête aussi pour le sacrifice. — Celle qui soutient de ses mains le front de Marie, et qui pose si doucement sa joue sur la tête de cette mère toujours vierge, porte une robe jaune à reflets verts un

1. On ne voit que le haut de cette figure. La robe ne s'aperçoit que sur l'épaule droite, et le manteau jaune paraît sur l'épaule gauche.

peu rosés. La chevelure blonde, retenue par un bandeau rouge, se relève sur les tempes et encadre à ravir le frais profil de cette jeune fille, tout entière possédée de l'amour de Dieu[1]. — Celle enfin qui se tient agenouillée devant la Vierge, la tête et les bras levés vers elle avec tant de ferveur, est habillée d'une tunique jaune verdâtre, retenue à la taille et sur les épaules par un ruban rouge rayé de jaune. Un manteau bleu à revers rouge couvre la partie inférieure de cette figure. Si cette Mise au tombeau était d'époque romaine, on ne manquerait pas de donner le nom de la Fornarine à cette belle créature, si souple, si élancée, si bien parée. Dans les nattes abondantes et richement enlacées autour du bandeau bleu qui couronne cette tête, on verrait infailliblement les caresses mêmes du peintre. Vainement nous objecterions la couleur des cheveux, qui sont ici d'un blond doré; vainement aussi l'auréole d'or, si bien justifiée par la sainteté de l'expression, par la candeur et la pureté des traits, par le rejaillissement d'une belle âme sur un beau corps. Rien n'y ferait. On répondrait que ce sont là seulement d'habiles artifices, qui motivaient l'indulgence des contemporains, sans rien cacher du scandale qu'on leur donnait. Mais, vu la date de 1507, cette thèse est insoutenable, et il faut consentir à chercher, comme on devrait toujours faire, dans le seul

1. Le cadre du tableau mord sur cette figure, et cache une partie de son corps.

génie du maître et non dans les réalités vulgaires, la source des nobles inspirations. Chacun des personnages de cette Mise au tombeau tient à la vie réelle par la vérité naturelle, et à la vie surnaturelle par le sentiment religieux. Tous sont dominés par une passion identique, tous sont comme plongés dans les profondeurs d'une même idée. Cependant rien de moins uniforme et de moins monotone que les différentes parties de cette peinture ; jamais hommage plus magnifique et plus varié n'a été rendu à l'idéal. « L'Écriture compare la douleur à une mer agitée : elle s'élève par ondes ainsi que les flots ; elle a ses eaux amères qui pénètrent jusqu'au fond de l'âme, *quoniam intraverunt aquæ usque ad animam meam*[1], et ses vagues impétueuses qu'elle pousse avec violence, *calamitates oppresserunt quasi fluctibus*[2]... » Il en est ainsi des affections qui se pressent et montent autour du Christ et autour de la Vierge dans le tableau de Raphaël ; elles s'élèvent de degrés en degrés, avec des nuances infiniment belles et multiples, pour aller se fondre au foyer de l'amour divin.

Raphaël, si épris de la nature en tous lieux, s'en devait éprendre davantage encore à Pérouse, à côté de Pietro Vannucci qui en avait si merveilleusement célébré les splendeurs. Aussi a-t-il apporté un soin par-

1. Ps. LXVIII, 2.

2. Job, XXX, 12. — Bossuet, *Premier sermon pour la Compassion de la très-sainte Vierge.*

ticulier au fond de paysage de cette Mise au tombeau. Sur les premiers plans il a semé la verdure et les fleurs. A gauche s'élève la grotte sépulcrale, surélevée de deux marches taillées dans le roc [1]. A droite, de riantes collines voudraient rappeler le Golgotha, mais ne le peuvent, malgré les trois gibets qui se dressent encore à leur sommet. Au centre, s'ouvre une vallée fertile et profonde, plantée de bouquets d'arbres et coupée de ravines, verdoyante et inondée d'une lumière d'azur, conduisant à une cité lointaine assise au bord d'une rivière et à un horizon de hautes montagnes dont les sommets neigeux se fondent avec le ciel au déclin d'un beau jour. Tout cela est d'une infinie douceur et d'une grande poésie. Nulle prétention à la réalité d'un paysage historique. C'est tout simplement une réminiscence heureuse de la Toscane et de l'Ombrie. Nous retrouverons quelques-unes des lignes de ces fraîches campagnes dans la petite Sainte Famille du musée de Madrid, appartenant à la même époque que la Mise au tombeau [2]. Dans la pensée de Raphaël, le Sauveur, qui a charmé la douleur et la mort, doit, jusqu'au dernier instant de son apparition sur la terre, tout ravir et tout enchanter. N'oublions pas d'ailleurs que « Jésus-Christ, après avoir subi volontairement une mort

1. St Jean se tient sur la seconde marche. Joseph d'Arimathie, ainsi que le disciple qui porte les épaules et la tête du Christ, ont chacun un pied sur la première marche. C'est sur cette première marche que Raphaël a écrit : RAPHAEL. VRBINAS. M. D. VII.

2. V. au t. III de cet ouvrage : *la Sainte Famille*.

infâme, a voulu que son sépulcre fût honorable [1]. Il l'a choisi taillé tout nouvellement dans le roc, au milieu d'un jardin, et il a tenu à ce qu'il fût vierge et que personne n'y eût été posé avant lui. Et après que durant le cours de sa vie il s'est rassasié de douleurs et d'opprobres, nous dit le Prophète [2], vous diriez qu'il soit devenu délicat dans sa sépulture. N'est-ce pas pour nous faire entendre qu'il se préparait un lit plutôt qu'un sépulcre ? Il s'y est reposé doucement jusqu'à ce que l'heure de se lever fût venue [3]... » Telle est la vérité religieuse dont nous pénètre par-dessus tout le tableau de Raphaël [4].

LA PIETÀ DU MUSÉE DU LOUVRE.

Après la Mise au tombeau peinte en 1507 pour l'église des Franciscains à Pérouse, Raphaël ne revient plus sur ce sujet. A la fin de sa vie seulement, sans doute entre 1518 et 1520, il se recueille de nou-

1. Isaïe, XI, 10.
2. Jérémie, *Lament.*, III, 30.
3. Bossuet, *Sermon pour le jour de Pâques.*
4. Raphaël a complété sa Mise au tombeau par un gradin sur lequel il a représenté les trois Vertus théologales. Ces trois sujets sont librement peints en grisaille, sur un fond vert, et disposés dans trois médaillons circulaires séparés entre eux par des génies. — La Foi, escortée de deux anges, tient le calice et l'hostie. — La Charité, avec les cinq enfants qui se pressent contre elle, est accompagnée de deux autres beaux enfants symboliques, dont l'un tient une cassolette où brûle la flamme de l'amour, et dont l'autre répand des aumônes en abondance. On voit, dans la collection

veau et concentre une dernière fois ses forces sur l'idée d'une *Pietà,* dont le dessin, hélas! fort abîmé, mais admirable encore dans sa ruine, est au musée du Louvre [1], et dont Marc-Antoine a donné deux versions différentes.

Dans ce dessin, Raphaël, avec une notion supérieure de la beauté qui n'appartient qu'à lui, défie la grandeur et la sévérité de Michel-Ange et de Sébastien del Piombo... Le Christ est couché sur une pierre à l'entrée du sépulcre. Ses épaules sont relevées et accotées à un gradin également en pierre, et sa tête, plus relevée encore, repose sur le linceul arrangé en forme d'oreiller; les jambes portent à

Albertine, l'esquisse de ce médaillon; elle est tracée à grands traits avec une grosse plume. — L'Espérance, soutenue également par deux anges, joint les mains avec ardeur et lève avec confiance les yeux au ciel... Ce gradin, merveilleux aussi, est à la galerie du Vatican. — La Mise au tombeau peinte pour Attalante Baglioni était en outre couronnée d'un tympan, selon la mode très-répandue en ce temps-là pour les tableaux d'autel de l'Ombrie et de la Marche d'Ancône. Sur ce tympan on voyait une figure du Père éternel à mi-corps, très-largement peinte et presque improvisée. Suivant l'opinion de Resta, cette figure aurait été peinte par Gaudenzio Ferrari sur une esquisse de Raphaël. Ce tympan, qui a été comme le gradin détaché du tableau principal, était jadis contenu dans un cadre carré; maintenant il est encadré dans une borduré demi-circulaire. Le Père éternel s'y trouve entouré d'anges qui ont été ajoutés au XVIIe siècle par Stefano Amadei de Pérouse. Il est placé au-dessus d'une Nativité peinte par Orazio di Paris Alfani sur un des autels de cette église même des Franciscains, pour laquelle Raphaël avait peint en 1507 la Mise au tombeau.

1. Ce dessin vient de la collection Jabach.

terre et sont ramenées l'une sur l'autre, la gauche sur la droite ; la main gauche est appuyée sur le corps, et la main droite, qui tombe verticalement, touche au sol. Le visage est vu de profil à droite; les traits sont réguliers et beaux; la physionomie est calme et reposée; la douceur et la bonté ont triomphé de la mort, et l'ont transfigurée sans la faire oublier. Sur le corps, où rien de heurté ni de sec ne fait pressentir l'envahissement du néant, rayonne aussi la flamme de l'éternelle vie. Toutes les lignes de cette figure, si vraies et si justes au point de vue naturel, sont savamment calculées pour assujettir la matière à l'esprit. Raphaël dominait alors et de bien haut les difficultés de son art; on le voit ici mieux que partout ailleurs. Les contours de ce Christ mort sont tracés légèrement au crayon, d'une main libre, qui travaille aisément et comme d'inspiration. Puis est intervenu le pinceau, qui a lavé largement les chairs, modelé les muscles avec sûreté, indiqué avec précision et avec élégance la position de chaque os et le mouvement de chaque articulation, et qui enfin, au moyen de blancs surajoutés, a fait jaillir la lumière de ce corps suave et beau jusque dans son sépulcre.

La Vierge, qui est la reine et la plus grande des martyres, offre à Dieu l'instrument de son supplice. Elle se tient héroïque et ferme devant cet autel où repose son Fils tout sanglant et où elle veut être immolée avec lui, afin que s'accomplisse dans toute son étendue la prophétie de Siméon, et qu'elle sente jus-

qu'à sa dernière heure le glaive déchirer ses entrailles. C'est l'acte suprême de sa vie terrestre, acte de dévouement sublime, où, prenant à témoin le Rédempteur, qui a donné son sang pour nous sauver de la mort, elle offre à Dieu ses larmes pour racheter aussi nos souffrances et nos pleurs. Debout à côté de Jésus et enveloppée d'un grand manteau ramené jusque sur sa tête, elle lève avec angoisse ses yeux au ciel, et, de ses bras ouverts comme pour le sacrifice, montre la victime et s'offre également avec elle... Ce dessin, nous l'avons dit, a horriblement souffert : il n'en reste que l'âme, et de cette figure de Vierge surtout on n'aperçoit plus qu'un souffle; mais cela suffit à ravir et à enchaîner l'émotion. Quoi de plus beau, quoi de plus solennel que ce regard plongé dans les extases infinies, que cette bouche entr'ouverte avec un accent si noble et si ferme, que ce visage à la fois robuste et plein de grâce, et que ce front limpide au-dessus duquel les draperies flottent comme une auréole? Les mains aussi, ouvertes en signe d'oblation, sont inimitables et parlantes, et les plis de l'austère vêtement prouvent que la grande beauté confine à l'extrême simplicité [1]. Voilà l'empreinte définitive que l'antiquité a laissée dans l'âme chrétienne de Raphaël [2].

1. Le manteau, drapé sur la tête, couvre les cheveux et forme à cette tête une admirable coiffure. Il enveloppe le bras gauche et découvre le bras droit.

2. Marc-Antoine a fait deux estampes d'après ce dessin. Ce

Cette conception est une de celles qui répondent le plus victorieusement à ces clameurs dont il est de mode aujourd'hui d'accompagner l'histoire des dix dernières années de la vie de Raphaël. Les systèmes ont pour eux une apparence de logique qui séduit et entraîne, et il est souvent difficile de résister à ces courants contraires qui vous jettent sur des rives opposées, où l'on est également loin de la vérité. Chose étrange ! les écrivains fervents et les penseurs réalistes se donnent presque la main, les uns pour renier Raphaël, les autres pour l'adopter, tous pour le méconnaître également. Ils apportent chacun leurs idées préconçues, et sans se préoccuper des œuvres elles-mêmes, sans les comprendre et ne les regardant que pour ne pas les voir, ils ne leur demandent que des arguments en faveur de leurs thèses. Heureusement ces querelles vaines et mesquines ne changent rien à la vérité. Non, ce n'est point ainsi qu'il faut faire. Il faut plus d'humilité; il faut comprendre combien on est petit, pour mesurer combien de tels hommes

sont deux œuvres empreintes d'un grand caractère. — La première planche reproduit le dessin, en amoindrissant, en matérialisant sa beauté; cela était inévitable à toute interprétation. La seconde planche a vieilli la Vierge, et c'est grand dommage; car en rendant ainsi plus vive peut-être l'impression matérielle de la douleur, Marc-Antoine a considérablement diminué le sentiment de l'idéal. Les draperies, dans cette seconde version, sont aussi plus cherchées; le bras droit, nu dans le dessin, est alors enveloppé d'une manche, et la tête du Christ n'a pas non plus le même calme. (V. Bartsch, t. XIV, n° 23.)

sont grands; il ne faut point apporter devant eux un présomptueux bagage de doctrine et de science ; il faut les regarder simplement, sans parti pris, tels qu'ils sont, non pas tels qu'on souhaiterait qu'ils fussent; il faut leur demander quelque chose de ce qu'ils ont eu, et au lieu de fermer les yeux à la lumière qui les a éclairés, faire arriver cette lumière même jusqu'à l'obscurité qui nous environne; il faut, par la loyauté de nos regards, pénétrer la manière dont ils ont interprété la nature, et chercher surtout comment Dieu s'est révélé à leur intelligence. Alors, mais alors seulement, on perd de vue les aspects secondaires de ces divins génies, et l'on saisit ce qui les a élevés au point où notre admiration seule peut les suivre. Si vous regardez Raphaël en vous préoccupant presque uniquement de ce qu'il fut comme homme et surtout de ce que fut son temps, vous pouvez à votre gré le rejeter ou l'adopter comme un des vôtres, vous ne le connaissez pas; vous ne voyez que la surface de son œuvre, vous en faussez le sens et vous n'en comprenez pas l'esprit. Si, au contraire, au lieu de vous attacher aux pieds de l'homme, vous fixez le regard sur son front, le voile tombe, la lumière se fait, et vous reconnaissez qu'il fut grand et pur du commencement à la fin, pur en dépit des faiblesses de sa vie et malgré les entraves de son temps... La *Pietà* du musée du Louvre nous est un nouveau témoin. Elle marque presque le terme de cette existence, si courte par la durée, si grande par les œuvres. Or aucune inspi-

ration n'est plus sainte, plus vivement animée de l'esprit de l'Évangile, plus humaine et plus universelle.

Le tableau de la galerie Borghèse et le dessin du musée du Louvre sont comme les deux expressions définitives que la Renaissance a laissées de l'acte final de notre Rédemption. Depuis Giotto, aucun peintre n'avait raconté avec une aussi complète éloquence les douleurs et les espérances de la Mise au tombeau.

LE

COURONNEMENT DE LA VIERGE

I.

Après la mort de Jésus, l'histoire finit pour la Vierge et la tradition commence. Dès lors, l'Évangile ne dit plus mot de Marie. Il n'est question d'elle dans aucune des huit apparitions du Christ après sa Résurrection : ni dans le *Noli me tangere,* quand Jésus se montre à Marie-Madeleine [1] ; ni quand il se révèle aux autres saintes femmes [2] ; ni au repas d'Emmaüs [3] ; ni quand le Sauveur se présente à Simon Pierre [4] ; ni quand il apparaît aux disciples assemblés [5] ; ni quand il confond l'incrédulité de Thomas [6] ;

1. Jean, xx, 11-18.
2. Matth., xxviii, 9-10.
3. Luc, xxiv, 13-32.
4. Luc, xxiv, 34.
5. Luc, xxiv, 36-37 ; Marc, xxvi, 4.
6. Jean, xx, 24-29.

ni quand il surgit sur la rive du lac de Tibériade[1]; ni enfin lors de l'Ascension[2]. Toujours la Vierge est absente, et dans cette absence l'Église voit un magnifique témoignage rendu par Dieu lui-même en faveur de sa Mère. « Bienheureux ceux qui croient et ne voient pas[3], » dit Jésus aux apôtres incrédules. Heureuse donc est la Vierge Marie, qui n'a rien vu depuis l'ensevelissement de son Fils, et qui a cru toujours[4].

Les Épîtres et les Actes sont muets aussi sur le compte de la Vierge à partir de la Mise au tombeau du Rédempteur. Mais plus l'Écriture et les témoins se taisent, plus la légende parle ; autant la vie de Marie avait été obscure et cachée, autant sa mort va être retentissante et glorieuse... L'imagination des premiers siècles chrétiens se représenta la Vierge retirée sur la montagne de Sion, en la compagnie du disciple bien-aimé, repassant dans son cœur tous les traits de la vie de son Fils, revoyant les lieux où il avait souffert, et sentant grandir chaque jour davantage le désir de se retrouver avec lui... Tout à coup l'ange de Dieu se présente devant elle, lui remet une palme, et lui annonce qu'elle va entrer dans le royaume du Christ. En même temps les apôtres, dispersés pour la conversion de l'univers, sont transportés tous autour du lit funèbre. Jésus apparaît rayonnant de lumière, au milieu

1. Jean, XXI, 1-22.
2. Luc, XXIV, 51.
3. Jean, XX, 29.
4. Cant., VIII, 5.

des anges qui viennent au-devant de leur Reine en chantant des hymnes joyeux. « Lève-toi, ma bien-aimée, dit le Sauveur à sa Mère, viens avec moi, reçois la couronne que je t'ai destinée. — Mon cœur est prêt, répond Marie, qu'il soit fait selon ta volonté. » Et l'âme de la Vierge, quittant son corps, est prise par Jésus, qui l'élève au ciel. « Quelle est celle-ci qui s'élève du désert, pleine de délices, appuyée sur son bien-aimé ?... » Suivent tous les détails des funérailles. On entend les chœurs célestes qui se mêlent aux voix des apôtres pour chanter l'*In exitu Israel de Ægypto*. On voit la fureur des Juifs, la violence du grand prêtre, son châtiment suivi de sa conversion, et la mise au tombeau dans la vallée de Josaphat, au pied du mont des Oliviers[1]... Mais ce corps, qui avait

1. Certains théologiens pensent que la Vierge vécut les dernières années de sa vie à Éphèse et qu'elle y mourut. Ils s'autorisent de ce que S[t] Jean l'Évangéliste s'y retira dans sa vieillesse. Ils s'appuient surtout sur la déclaration faite en 431 par les Pères du concile d'Éphèse : « Là, disent-ils, Jean le théologien, et la Vierge Marie, Mère de Dieu, sont honorés dans des églises pour lesquelles on professe une vénération particulière. » L'opinion de ceux qui croient que Marie mourut à Jérusalem est plus vraisemblable. S[t] Guillebaud, en 740, fait un voyage en Terre-Sainte et voit le tombeau de la Vierge, qui était vide, dans la vallée de Josaphat, au pied du mont des Oliviers (*Apud Canis.*, t. II, p. 102, édit. Basu ; Bède, *De locis sanctis,* p. 502). Le moine irlandais Adamnan, qui visita la Palestine à la fin du VII[e] siècle, place au même lieu le tombeau de la Vierge. André de Crète, qui vivait aussi à la fin du VII[e] siècle, dit également que la Vierge vécut à Jérusalem, sur le mont Sion, et qu'elle y mourut. S[t] Germain, patriarche de Constantinople au VIII[e] siècle, assure la même chose. Il est donc

été le temple vivant de la vérité, ne pouvait être soumis à la corruption. Tout à coup la tombe s'illumine, les plus belles fleurs de la création s'y épanouissent, et la Vierge, portée par les anges, monte au ciel, où Jésus-Christ l'élève au-dessus des hiérarchies célestes et de toutes les créatures[1].

Il était utile de rappeler sommairement ces légendes, parce qu'elles donnent la clef d'une foule de représentations pittoresques, que l'Église a accueillies avec bienveillance, tout en n'adoptant réellement que l'apothéose qui termine cette série de récits merveil-

probable que S[t] Jean resta en Judée jusqu'après la mort de la Vierge. Rien n'indique en effet qu'il soit venu à Éphèse avant que S[t] Pierre et S[t] Paul aient quitté l'Orient, et même avant le martyre de ces deux apôtres. Car c'est en 64 que S[t] Paul établit Timothée évêque d'Éphèse, et dans la deuxième épître qu'il lui adresse de Rome pendant son dernier emprisonnement, il n'est pas question de S[t] Jean. Or, en 64, la Sainte Vierge aurait eu au moins quatre-vingts ans. (V. dans la Bible de Vence, t. XII, p. 59, *Dissertation sur le trépas de la Sainte Vierge.*) Enfin Polycrate, qui, dans sa lettre au pape Victor, énumère les priviléges de l'Église d'Éphèse, ne dit mot de la Sainte Vierge; et l'impératrice, qui voulait avoir des reliques de la Mère de Dieu, s'adresse à l'Église de Jérusalem et non à l'Église d'Éphèse. (Alban-Butler, t. VII, p. 243.) Quant aux églises dont il est fait mention par les Pères du concile d'Éphèse, elles étaient célèbres dans le monde chrétien : l'une s'appelait du nom même de la Mère de Dieu, et c'est dans celle-là que se tint le concile; l'autre était bâtie sur le tombeau de S[t] Jean, dans un des faubourgs de la ville.

1. Une autre légende raconte que l'apôtre S[t] Thomas refusa un moment de croire à la résurrection de la Vierge. La Vierge alors détacha sa ceinture et la laissa aller entre les mains de l'apôtre incrédule. Cette ceinture est même conservée dans l'église de Prato.

leux. Sans faire précisément de cette apothéose un article de foi, l'orthodoxie dès l'antiquité en a patronné la croyance, et s'est appuyée non-seulement sur la tradition, mais sur certains passages des Psaumes, du Cantique des cantiques et de l'Apocalypse, arrivant ainsi, par de pieuses accommodations, à s'autoriser de l'Écriture même. C'est ainsi que les docteurs et les saints ont apporté la suite non interrompue de leurs témoignages. St Épiphane, au IVe siècle, affirme que, puisqu'il n'est pas fait mention de la mort de la Vierge dans les Évangiles, il s'ensuit que la Mère du Verbe a été transportée vivante dans la gloire éternelle[1]. Survient à la fin du Ve siècle un Grec anonyme qui obscurcit la croyance primitive d'une foule de fables qu'on a faussement attribuées à Méliton de Sardes ; aussitôt l'Église intervient, répudie ces écrits apocryphes et se déclare si exclusivement en faveur de l'Assomption[2] corporelle de la Vierge, que, du Ve au XIIe siècle, elle en insère successivement l'histoire dans les Sacramentaires de St Gélase[3] et de St Grégoire le

1. St Épiph., *Hæres.*, 78, c. 11 et 23, p. 1034 et 1055.

2. Le mot assomption, en latin *assumptio*, vient d'*assumere*, prendre, enlever. Il s'appliquait primitivement d'une façon générale à la mort des saints, parce qu'on admettait que leur âme avait été prise par Dieu et enlevée au ciel. Ce mot équivalait à celui de *passage* et de *repos*. (Benoît XIV, *Can. des Saints*, liv. II, ch. VIII, n° 17.) St Grégoire de Tours parle de l'assomption de St Avit de Vienne. (V. aussi Thomassin, qui s'appuie sur l'autorité de Béleth, en 1200, *Tr. des Fêtes*, l. II, c. XX, n° 17.)

3. Dans le Sacramentaire de St Gélase, on trouve une oraison

Grand, dans le *Livre des miracles* de S[t] Grégoire de Tours, dans le Bréviaire de S[t] Jean Damascène [1] et dans celui de S[t] Bernard [2]. S[t] Grégoire de Tours encore [3] et S[t] André de Crète [4] nous apprennent que, au VI[e] siècle, en Occident comme en Orient, on célébrait partout l'Assomption de la Vierge. L'an 630, S[t] Modeste prononce avec un grand retentissement son *discours sur le Passage de la Très-Sainte Mère de Dieu* [5]. On voit en outre, par une loi de l'empereur Maurice, que, au commencement du VII[e] siècle, l'Assomption était officiellement célébrée dans l'empire. Des documents antérieurs, tels que les anciens Sacra-

pour la fête de l'Assomption. Dans cette oraison, il est dit que Marie « *mortem subiit temporalem, nec tamen mortis nexibus deprimi potuit.* »

1. Orat. II, *De Dormitione B. M. V.*

2. S[t] Bernard a exposé avec une remarquable précision les preuves de l'Église en faveur de l'Assomption. (*Epist.* 174, *Ad canonicos Lugdunenses*, 2 et 3.) Il suppose, dans cette lettre, la croyance à l'Assomption reçue depuis longtemps : « *Exalta denique exaltatam super choros angelorum ad cœlestia regna. Hæc mihi de illa cantat Ecclesia, et me eadem docuit decantare.* » Il montre, un peu plus loin, la certitude que lui donne l'enseignement de l'Église : « *Ego vero quod ab illa accepi securus et teneo. Accepi sane ab Ecclesia illum diem cum summa veneratione recolendum quo Assumpta de sæculo nequam cœlis intulit quoque celiberrimorum festa gaudiorum.* »

3. *De Glor. martyr.*, c. 4.

4. *Oratio de Dormitione Deiparæ.* — *De laudibus Assumptæ Virg.*, p. 132.

5. Ce discours, cité par Photius, a été publié à Rome par Giacomelli, en 1760.

mentaires qui existent avec des calendriers complets et qui remontent plus haut que le pape Serge[1], prouvent davantage encore en faveur de cette solennité. Charlemagne en parle aussi dans ses Capitulaires; et le concile de Mayence, tenu en 813, la déclare obligatoire pour toute la France. De son côté le pape Léon VI, mort en 855, institue à Rome la fête de l'octave de l'Assomption... Ce culte, en Grèce, remontait plus haut encore. On célébrait publiquement l'Assomption de la Vierge, dès le règne de Justinien selon les uns, et dès celui de Maurice selon les autres. Au xe siècle, Constantin Porphyrogénète règle par un décret la procession solennelle que la cour et le clergé de Constantinople devaient faire en ce jour[2]. Au xiie siècle

1. Le Pontifical en fait foi.

2. La date de ce jour a varié. Dans un ancien calendrier syriaque conservé chez les Maronites, à Rome, il est dit que le Repos ou la mort de la Mère de Dieu arriva le 21 du mois tybi, c'est-à-dire le 16 janvier : *Hoc die requievit Deipara,* a traduit le P. Kirker. St Grégoire de Tours dit qu'elle se célébrait *mediante undecimo,* au milieu du onzième mois, c'est-à-dire du mois de janvier, décembre étant le dixième. Elle est placée après l'Épiphanie dans l'ancien lectionnaire de Paris, écrit en lettres mérovingiennes, et dans le Sacramentaire de Languedoc, écrit après l'an 678. Cela cadre avec un grand nombre de manuscrits qui mettent l'inhumation de la Vierge deux jours après, c'est-à-dire le 18 janvier. — On a imprimé dans la *Bibliothèque des Pères* neuf sermons prêchés par St Ildefonse sur l'Assomption de la Vierge, alors que cette fête se célébrait encore en janvier. Les trois premiers sont placés entre Noël et la Purification. — Nicéphore Calliste dit que ce fut l'empereur Maurice qui ordonna de reporter au 15 août la fête du *Repos* de Marie, translation qui du reste avait été faite

enfin, l'empereur Manuel Comnène ordonne par une loi la célébration de l'Assomption dans tout l'empire... Or, d'après l'ancien adage *lex orandi, lex credendi,* qu'était-ce que ces fêtes, sinon les preuves vivantes de l'adhésion des peuples à un culte universellement adopté ? Cette croyance, en parfaite harmonie d'ailleurs avec l'économie du plan divin, était donc passée dans les mœurs. Désormais, pour toutes les générations chrétiennes, la Vierge était montée au ciel, non pas, comme Jésus-Christ, par un acte de sa volonté et par un effet de sa puissance, mais sur l'ordre de Dieu et par le ministère des anges. Ce n'est point là une *Ascension,* c'est une *Assomption.*

Ainsi la Vierge ne survit pas longtemps à l'Ascension de son Fils. « Elle se sent emportée vers lui par une aspiration qui dénoue au fond de son âme tout ce qui la retient captive, et de son tombeau incontinent visité par la vie, elle s'élève au trône d'où elle règne à jamais sur les anges et sur les hommes sauvés par le fruit de ses entrailles [1]. »

Suivons le développement que l'art a tiré de cette croyance, et voyons ce que les maîtres ont fait du

déjà par plusieurs évêques. Ainsi le Sacramentaire du livre d'Offices de St Grégoire le Grand fixe l'Assomption au 15 août. Les Capitulaires rédigés à Aix-la-Chapelle en 817, sous Louis le Débonnaire, fixent cette fête au 18 des calendes de septembre, c'est-à-dire au 15 août. Cette translation de date ne fut pourtant adoptée que fort tard dans certaines Églises. (Butler, t. VII, p. 247.)

1. Lacordaire.

Couronnement de la Vierge, jusqu'au moment où Raphaël est venu mêler sa voix à cet universel concert.

II.

Aucun sujet ne se prêtait mieux aux inventions de la peinture, aucun ne permettait mieux à l'imagination de s'étendre par delà les horizons bornés de la vie. Cependant l'art antique devenu chrétien ne nous a rien laissé sur cette apothéose, et vainement je cherche dans les peintures des catacombes un monument qui le rappelle. Je vois bien dans la catacombe dite Platonia un Christ dans sa gloire porté par deux anges ; je trouve encore, dans la catacombe de Saint-Pontien, Jésus posant des couronnes sur la tête des saints ; mais de l'Assomption ou du Couronnement de la Vierge, il n'en est pas question. Nous avons vu pourtant que cette tradition avait bien eu pour elle la consécration de l'antiquité. Mais dans les premiers siècles, en ces temps d'épreuves, de persécutions et déjà de division dans l'Église, il fallait songer à établir la foi sur les seules bases de l'Écriture, et s'en remettre à des temps meilleurs pour les développements pittoresques.

Dès que le christianisme fut sorti des catacombes, il exalta le culte de la Vierge, et bientôt n'eut pas de pompes assez triomphales pour en rehausser l'éclat.

Il dut appeler bientôt les arts à son aide. Dès le commencement du IXe siècle, on trouve deux peintures de l'Assomption mentionnées sur les ornements pontificaux du pape Pascal mort en 824, et, bien que la plupart des monuments de ces temps barbares soient perdus pour nous, à partir du Xe siècle on peut multiplier les exemples. — La Vierge, en pleine possession de sa gloire, apparaît à la droite du Christ dans la mosaïque qui forme le revêtement de la voûte intérieure à la porte principale de la basilique de Saint-Marc à Venise[1]. — On retrouve également, dans une peinture ruthénique exécutée un peu après l'an 1000, tous les détails de la mort, de l'ensevelissement et de l'apothéose de la Mère du Verbe[2]: — Le XIIe siècle, formulant sa foi avec plus de précision, met en pleine lumière le Couronnement de la Vierge dans la mosaïque de l'abside de Sainte-Marie in Trastevere à Rome[3]. — Le XIIIe siècle est plus explicite encore. La Vierge, couronnée par Jésus dans la belle mosaïque de Taddeo Gaddi, à Santa-Maria del Fiore, sans rien perdre de

1. V. Zanetti, *Della pittura veneziana*, p. 562.

2. Cette peinture se trouve dans le musée chrétien du Vatican. D'Agincourt en a donné un calque fait sur l'original. (V. planche LXXXIII de l'*Histoire de l'art par les monuments.*)

3. Cette mosaïque fut exécutée sous le pontificat d'Innocent II, c'est-à-dire de 1130 à 1143, ainsi que le prouve l'inscription qui porte d'un côté *Innocentius hanc renovavit papa secundus*, et qui de l'autre côté rappelle par ces deux mots, *Taberna meritoria*, le premier nom et la fondation de cette église sur l'emplacement de l'hospice des soldats vétérans. (Tome I de cet ouvrage, p. 146.)

sa dignité grandiose, fait un pas décisif vers la nature et vers la grâce[1]. On sent là comme la séve d'une moisson nouvelle ; et ce que Taddeo Gaddi fait à Florence, Fra Jacopo da Turrita le fait en même temps à Rome, où la Reine des anges apparaît au milieu de sa gloire dans la mosaïque de Sainte-Marie-Majeure[2]... Mais l'art ne s'en remet plus seulement aux procédés immobiles de la mosaïque : il essaye par des moyens rapides ce qu'il n'avait point encore osé, et la fresque de la basilique d'Assise donne de l'Assomption une représentation presque réelle et complète. La foule des apôtres, des docteurs et des saints se presse sur la terre autour du tombeau vide et constellé, tandis que dans le ciel Marie, portée par les séraphins, est assise à côté du Christ. Que cette peinture soit, comme l'affirme Vasari[3], l'œuvre de Cimabue, ou qu'elle appartienne, comme d'autres le prétendent[4], à Giunta de Pise, il est certain que la forme et le

1. Cette mosaïque, que Vasari cite comme une des plus belles qu'on eût vues encore en Italie, est à l'intérieur de l'édifice, au-dessus de la porte principale. (Vasari, t. I, p. 294 et 295.)

2. Cette mosaïque décore l'abside de la basilique. Elle montre le Couronnement de la Vierge et fut faite sous Nicolas IV, qui y est représenté en face du cardinal Jacques Colonna. On lit à gauche : JACOBVS TORITI PICTOR HOC OPVS MOSAICEN FECIT. A droite on voit le millésime MCCXCV. Selon Baldinucci, cette mosaïque n'aurait été terminée qu'au commencement du XIV[e] siècle par Gaddo Gaddi, après la mort de Jacopo da Turrita. (*Notizie de' Professori del disegno,* t. I, decenn. II.)

3. Vasari, t. I, p. 223 et 224.

4. D'Agincourt, pl. CII; de la Peinture, 3.

style relèvent encore des vieilles écoles grecques du moyen âge, tandis que l'idée est celle que perfectionneront, en la simplifiant et en la développant en même temps, les deux siècles suivants. La Renaissance flotte comme une aube indécise pendant les trente dernières années du XIIIe siècle; ce ne sont encore que des espérances, des promesses d'avenir, qui ne tarderont pas d'ailleurs à se réaliser, puisque avec Giotto l'art devient au commencement du XIVe siècle, comme la poésie avec le Dante, tout à coup rayonnant et transformé.

L'Assomption et le Couronnement de la Vierge ont inspiré deux chefs-d'œuvre à Giotto dans la seule église de Santa-Croce, à Florence. — L'un se trouvait dans la chapelle de' Tosinghi e degli Spinelli. Il a depuis longtemps disparu; mais l'admiration de Vasari peut en donner la mesure[1]. Peut-être d'ailleurs le verrons-nous bientôt sortir triomphant du blanc linceul qui le couvre encore aujourd'hui[2]. — L'autre, peint à *tempera*, est resté, dans la chapelle de' Baroncelli, à la place où le maître lui-même l'avait posé. Le Sauveur place de ses deux mains sur le front de la Vierge une couronne ornée de pierreries.

1. Vasari, t. I, p. 312.

2. Cette fresque, de même que celles des quatre chapelles que Giotto avait peintes à Santa-Croce, ont été recouvertes d'un lait de chaux. On a reconquis déjà la fresque représentant le Repas d'Hérodiade, dans la chapelle de' Peruzzi; et ce premier succès fait espérer une restitution complète.

Marie est assise à côté de son Fils et pieusement inclinée devant lui. Jésus la domine et la couvre de sa puissance et de sa bonté. C'est ainsi que Dante vit le Christ et la Vierge, seuls avec leurs formes terrestres « dans le bienheureux cloître. » Quant aux anges, agenouillés sur les marches du trône, ils assistent avec ferveur à ce glorieux spectacle, tout prêts à s'envoler pour le redire au monde. La Vierge, en effet, telle que la représente ici Giotto, est admirablement faite pour réjouir les hommes et les anges. Jeune, chaste, pure, belle, bonne surtout, elle se hasarde déjà à montrer sous le voile claustral deux ondes épaisses de cheveux blonds, et abaisse vers la terre, avec une douceur infinie, ses yeux fendus encore en amande, selon la tradition gréco-byzantine. La nature et la foi commencent à se donner la main; leur antagonisme séculaire va cesser enfin; le christianisme va reconnaître Dieu dans toutes les merveilles de la création, l'art va le chercher surtout dans l'homme, vivante et personnelle image de l'éternelle et impersonnelle beauté. Les peintures de Giotto à Santa-Croce marquent le début du XIVe siècle[1]. On en verra plus

1. Vasari dit que ce Couronnement de la Vierge est signé et daté : *In questa opera è scritto a lettere d'oro il nome suo ed il millesimo.* (Vasari, t. I, p. 313.) On lit en effet sur ce tableau : OPVS MAGISTRI JOCTI. Mais le millésime n'y est pas ou n'y est plus. Rosini pense que Giotto doit avoir exécuté toutes les peintures de Santa-Croce pendant les quatre années qu'il resta à Florence, entre son séjour à Rome et son séjour à Padoue, c'est-à-dire entre 1299 et 1303.

tard de plus régulièrement belles, on n'en trouvera pas de plus profondément empreintes de la grande poésie des âges héroïques et fervents[1].

Les disciples et les successeurs de Giotto reproduisent encore ici l'idée du maître, la modulent et la varient selon les circonstances et l'inspiration du moment, mais sans retrouver l'élan du jet primitif. — Puccio Capanna peint dans la chapelle des Strozzi, à l'église Santa-Trinità de Florence, le Couronnement de la Vierge au milieu du chœur des anges. On dirait presque une fresque de Giotto. Il y manque cependant

1. Vasari cite encore un petit tableau de Giotto, très-précieusement fait, qui se trouvait dans l'église d'Ognissanti à Florence, et qui représentait *la morte di Nostra Donna con gli Apostoli intorno, e con un Cristo che in braccio l'anima di lei riceveva.* Vasari ajoute que Michel-Ange avait pour cette précieuse peinture une vénération particulière. Or, on trouve dans l'*Etruria pittrice* la reproduction d'un petit tableau qui appartenait au peintre Lamberto Gori et qu'on croyait être le tableau même de Giotto à Ognissanti. Cependant ce tableau ne répond pas à la description de Vasari. Il représente, sur le premier plan, l'ensevelissement de la Vierge et non pas sa mort, et au loin, dans le ciel, son apothéose. Cela n'a pas empêché d'Agincourt (pl. CXIV de l'*Hist. de l'art*) et Rosini (*Storia della pittura italiana,* pl. XIV), de reproduire cette peinture en lui attribuant la même origine. Mais le tableau de Gori se trouve en Angleterre, et le Dr Waagen, en le décrivant dans la collection de M. Young Ottley, l'attribue à Beato Angelico. Les annotateurs de Vasari sont aussi de l'avis de M. Waagen. Donc le tableau dont parle Vasari dans l'église d'Ognissanti serait perdu. N'ayant pu voir la peinture gravée dans les ouvrages de d'Agincourt et de Rosini, je me borne à enregistrer les opinions diverses qui se sont produites, sans prendre parti pour aucune.

la clarté, la spontanéité d'une pensée originale et maîtresse d'elle-même. — Taddeo Gaddi n'a eu garde aussi d'oublier le Couronnement de la Vierge, et le charmant petit tableau du musée de Berlin montre avec quelle foi naïve il interpréta ce sujet[1]. — Tommaso, dit le Giottino, est digne aussi de Giotto son aïeul : tout abîmée qu'elle est, sa fresque du Couronnement de la Vierge, dans la basilique d'Assise, témoigne de la simplicité grandiose avec laquelle l'art, vers le milieu du XIV[e] siècle, représentait cette tradition merveilleuse. — Giovanni da Ponte, marchant à son tour sur les traces de Giottino son maître, peint aussi, en 1344, dans l'église San-Francesco à Arezzo, une Assomption que Vasari cite avec éloges[2]. — Quant à Agnolo Gaddi, les grandes fresques de la chapelle de la Cintola, dans la cathédrale de Prato, prouvent que sa dévotion dépassa peut-être encore la piété de son père[3]. — Andrea Orcagna vient à son tour, et, supérieur aux Giotteschi sans vouloir les imiter, il consacre dans l'église de San-Pier-Maggiore une importante peinture au Couronnement de la Mère du Verbe. La Vierge, la tête ceinte du diadème royal, est assise sur un trône. Deux archanges se tiennent à ses

1. N° 1064 du catalogue officiel rédigé par le D[r] Waagen.

2. Vasari, t. II, p. 148. Cette peinture a disparu.

3. C'est à Prato que l'on conserve, nous l'avons déjà dit, la ceinture que la Vierge, en montant au ciel, aurait laissée entre les mains de S[t] Thomas. La fresque d'Agnolo Gaddi rappelle cette légende.

côtés, et deux autres sont prosternés devant elle; tandis que les anges agenouillés au nombre de dix, cinq d'un côté et cinq de l'autre, font entendre en son honneur de divins concerts[1]... N'oublions pas non plus le petit triptyque d'Orcagna à la National Gallery[2]; et rappelons surtout les admirables bas-reliefs d'Orsanmichele, qui montrent avec une si grande éloquence la mort de la Vierge et son entrée dans la gloire. Où trouver une douleur plus naïve, une foi plus robuste que la douleur et la foi des apôtres? Quoi de mieux imaginé que cette Vierge enveloppée dans son auréole en forme d'amande (*una mandorla*)[3], et si doucement portée par les anges au milieu de cette lumineuse atmosphère?... On pourrait multiplier les exemples; car au XIVe siècle, dans presque tous les sanctuaires de la Péninsule, on voyait, sous l'impulsion première donnée par Giotto, la Vierge monter au ciel et rece-

1. Cette peinture avait été soustraite et on la croyait perdue, lorsque MM. Francesco Lombardi et Ugo Baldi la découvrirent et en firent l'acquisition (note des éditeurs de Vasari, t. II, p. 124). C'est un grand tableau d'autel, de forme gothique, divisé en trois parties principales. Au milieu est le Couronnement de la Vierge. De chaque côté sont agenouillés douze saints, vingt-quatre en tout. St Pierre est à droite, plus près de la Vierge que tous les autres et lui présentant l'église même de San-Pietro-Maggiore.

2. N° 569 du catalogue de la National Gallery.

3. Cette auréole est comprise entre deux arcs de cercle qui se croisent en forme d'amande. Les Italiens et spécialement Vasari expriment toujours ce genre d'auréole, très en usage chez les maîtres primitifs, sous le nom de *mandorla* que nous emploierons aussi désormais.

voir des mains de Dieu la consécration de sa gloire.

Regardons un instant vers les *trecentisti* siennois. — Nous trouvons d'abord Duccio, qui avait peint le Couronnement de la Vierge pour le Dôme de sa ville natale[1]. Si cette peinture existait encore, elle nous montrerait sans doute le vieux maître luttant, avec plus de courage que de bonheur, en faveur des traditions grecques du moyen âge, et opposant, avec plus de conviction que de génie, de vaines résistances aux jeunes aspirations de la renaissance florentine. — Simone Memmi, tout Siennois qu'il est, est moins rebelle à l'influence de Giotto. Dans son Assomption du Campo Santo de Pise, il montre un esprit ouvert à tous les progrès. La Mère du Christ s'élève, portée par une foule d'anges qui chantent à ravir, en s'accompagnant d'instruments dont les notes variées et parfaitement d'accord montent au ciel comme des actions de grâces. Que de ferveur dans le regard de ces esprits célestes! Que d'animation dans leurs traits ! Que de vivacité dans leurs mouvements ! L'oreille, aussi bien que les yeux, s'emplit de cette harmonie, s'en pénètre et la voudrait entendre toujours[2]. — Pietro Laurati déploie, de son côté, toutes les ressources d'une imagination vraiment poétique. Son Couronnement de la Vierge, conservé à Sienne dans la galerie de l'Académie des

1. Cette peinture, comme presque toutes celles de Duccio, est perdue.

2. Cette fresque existe encore au-dessus de la porte principale, mais elle a été retouchée.

beaux-arts, montre la richesse et la simplicité d'invention qu'il apportait dans l'interprétation pittoresque des traditions les plus ferventes... La Vierge est assise en face du Rédempteur. Les mains croisées sur la poitrine, elle s'incline doucement vers son Fils, qui pose sur sa tête une couronne. Le visage est frais, jeune, virginal, et les voiles religieux qui l'encadrent n'y ajoutent rien de trop austère. Deux légers bandeaux blonds, qui s'échappent des voiles blancs et viennent onduler sur les tempes, sont comme une première concession faite au monde par l'art religieux en voie de transformation. Le grand manteau lui-même qui enveloppe le corps tout entier ne lui enlève plus rien de sa souplesse et de sa grâce. Toute cette figure rayonne à la fois de gloire et d'humilité. Quant au Christ, ses traits sont doux et bons, et le geste de ses bras levés vers sa Mère est d'une solennité exempte d'emphase. Jésus et Marie, rendus l'un et l'autre à l'éternité, sont renfermés dans la *mandorla* lumineuse et traditionnelle, bordée de têtes de chérubins aux ailes de feu. Les anges, la tête levée vers leur Reine et les yeux fixés sur elle, portent cette arche sainte au plus haut du ciel, où d'autres anges la précèdent en faisant entendre leurs divins concerts. Cette peinture, qui respire la sérénité, le bonheur, la foi, marque une place honorable à l'art siennois du XIVe siècle... Il est probable d'ailleurs que nous prendrions une idée plus haute encore de Pietro Laurati, si la grande Assomption qu'il

avait peinte en 1355 dans la tribune de l'église paroissiale d'Arezzo n'avait pas disparu. Vasari parle de cette fresque avec un véritable enthousiasme, s'extasiant surtout devant les anges qui entouraient la Madone de leurs danses et de leurs chants : *dipinse una letizia veramente angelica e divina*[1]. C'est à tort cependant qu'on a mis quelquefois Laurati au-dessus de Giotto, et c'est par erreur aussi qu'on en a fait un des suivants du maître florentin[2]. Pietro Laurati fut réellement original ; mais il ne jeta pas, comme Giotto, sur le sol de la patrie ces germes féconds d'où sortent des légions. — Toutefois, quand après avoir regardé ce Siennois on retourne aux imitateurs de Giotto, quand on passe par exemple du Couronnement de la Vierge de l'Académie de Sienne à la Mort de la Vierge et à son Assomption telles que Stammatico les a peintes sur les murs de la chapelle du bienheureux Laurent le Cuirassé, dans l'église inférieure del Sacro-Speco à Subiaco, on voit à quel point l'imitation seule des plus grands maîtres est inférieure aux conceptions d'un esprit qui, sans avoir touché les sommets, a su garder son indépendance. Le sentiment chrétien est aussi

1. ... *Avendo, massimamente, fatto gli occhi degli angeli, mentre suonano diversi istrumenti, tutti fissi e intenti in un altro coro d'angeli, che, sostenuti da una nube in forma di mandorla, portano la Madonna in cielo, con belle attitudini, e da celesti archi tutti circondati.* (Vasari, t. II, p. 29.) Toutes les peintures de Pietro Laurati à Arezzo ont été détruites.

2. Vasari, t. II, p. 28. — Pietro fut élève de son père, le vieux Lorenzo, qu'il surpassa au point de le faire presque oublier.

vif dans la peinture de Subiaco que dans celle de Sienne, mais il affecte dans l'une quelque chose de conventionnel et de guindé dont il s'est affranchi dans l'autre. — La même remarque se pourrait faire à propos d'un Couronnement de la Vierge de Barnabeo da Mutina[1]. La Vierge, agenouillée devant Jésus, est craintive et fervente. Jésus ressemble plus à un potentat sur son trône qu'au Sauveur en possession de sa divinité. Enfin, les anges agenouillés en haut, en bas, sur les côtés, partout, se pressent et se hâtent sans arriver à ce calme mélodieux si bien exprimé dans les peintures de Giotto et de Pietro Laurati.

Plus j'avance dans cette étude, plus je m'attache à ces peintres du XIV[e] siècle, si humbles d'apparence, si grands dans leur humilité. J'ai vraiment peine à quitter ces *trecentisti,* dont le travail opiniâtre, convaincu, plein d'abnégation, a préparé et fondé la gloire des époques suivantes. Ce qui attire l'œil surtout dans un monument, c'est l'appareil qui le couronne ; il importe cependant de bien considérer d'abord les assises inférieures et jusqu'aux fondements qui portent le poids de l'édifice : là sont les causes de la solidité, les éléments de la durée. Ne nous

1. Reproduit par d'Agincourt, pl. XXXIII du volume consacré à la peinture. Ce tableau fait partie d'un ensemble divisé en quatre parties comprenant : 1° le Couronnement de la Vierge; 2° Dieu le Père tenant dans ses bras le Christ en croix; 3° la Vierge glorieuse (au bas de ce dernier sujet on lit : Barnaba de Mutina pinxit, 1374); 4° le Calvaire.

laissons donc point exclusivement éblouir par l'éclat des génies en qui la mémoire ingrate et surtout l'habitude ont personnifié la Renaissance, et souvenons-nous que si Raphaël est au sommet de cette merveilleuse pyramide, c'est parce que Giotto et les Giotteschi sont à la base. Je veux donc citer encore, au milieu de ces générations obscures et tourmentées des plus nobles désirs, rêvant le sublime avant d'avoir entrevu le beau, quelques-uns de ces vaillants artistes dont les noms, mêlés aux gloires de la Vierge, sont arrivés jusqu'à nous : Taddeo Bartolo, par exemple, Domenico di Bartolo, Jacopo d'Avanzi, Spinello d'Arezzo, Niccolò di Pietro Gerini et Lorenzo di Niccolò.

L'Assomption de Taddeo Bartolo, conservée à la pinacothèque de Munich, montre qu'à Sienne même, aux approches de l'an 1400, l'enseignement de Giotto avait prévalu. Ce petit tableau porte la double empreinte de la science et de la piété. La Vierge est triste encore comme elle était dans sa vie mortelle, et son visage un peu plein n'a pas ce rejaillissement de lumière qui lui convient au jour de sa gloire ; mais il y a de ravissantes figures parmi les anges qui l'accompagnent de leurs concerts, et l'on reconnaît dans cet imitateur de Giotto un des précurseurs immédiats de Beato Angelico.

Domenico di Bartolo essaye de transformer la manière de son oncle et de son maître. Son Assomption, au musée de Berlin, est un tableau de dimensions

considérables, mais plus archaïque encore que la petite peinture de Munich. Domenico veut revenir à l'antiquité; mais ses préoccupations classiques, auxquelles il n'a pas la force de donner une satisfaction complète, impriment à son œuvre quelque chose d'immobile, d'étrange et de presque déplaisant. La Vierge, très-bien drapée dans un long manteau blanc brodé d'or, est belle, mais d'une beauté massive et trop plastique. Les anges, accourus en foule, lui font cortége; si quelques-uns sont beaux, d'autres sont laids. Ce qu'il faut retenir de cette œuvre incomplète, c'est l'effort tenté, en plein courant d'archaïsme religieux, vers les traditions antiques.

Le Couronnement de la Vierge peint par Jacopo Avanzi, dans la chapelle Saint-Georges à Padoue, prouve aussi que les marbres grecs et surtout romains donnaient déjà des conseils salutaires; mais il montre en même temps que le modèle vivant n'intervenait pas assez directement pour donner à ces conseils toute leur autorité. L'antiquité ne supplée pas la nature, elle n'en est que le plus magnifique commentaire; seule, elle est insuffisante; avec le concours de la nature et du sentiment intérieur elle répond à tout. Or les *trecentisti*, en consultant l'antiquité, n'osaient pas regarder la nature face à face et ne la voyaient encore qu'à travers les mystères de la foi; de là leurs faiblesses et leurs indécisions. Dans la fresque de Padoue, le Christ est resté jeune, mais la Vierge est montée au ciel chargée des rides et du poids de la vie. Il y a là un

excès de scrupules vis-à-vis de l'histoire. Dans un tel sujet tout doit être mystère et beauté, et la peinture s'égare dès qu'elle cherche ses inspirations pittoresques en dehors de l'idéal religieux. Jacopo d'Avanzi est revenu à la pure et vraie source quand il a représenté sous les formes les plus gracieuses la multitude des anges qui chantent et qui prient de chaque côté du trône du Christ et de la Madone.

Les principaux traits légendaires de l'apothéose de la Vierge ont été reproduits enfin avec un rare bonheur à la fin du XIVe siècle par Spinello Aretino et par les artistes inspirés qui se groupaient autour de lui pour couvrir la Toscane des ouvrages de leurs pinceaux. Un grand nombre de ces peintures ont été détruites ou perdues. Telle était entre autres la fresque de l'église del Carmine, dans laquelle Spinello avait montré la Vierge mourant au milieu des apôtres miraculeusement transportés autour d'elle et montant ensuite au ciel emportée par les anges [1]. Tel était aussi le tableau que Spinello avait peint à *tempera* pour le couvent de Monte Oliveto di Chiusuri. Dans cette peinture, dont Gabriello Saracini avait posé les ors et que Simone Cini avait entourée de bordures gravées, Jésus lui-même apparaissait au chevet de sa Mère expirante [2]... Mais si ces monuments ont disparu, il nous reste heureusement encore un précieux témoignage du style et de la dévotion de ces

1. Vasari, t. II, p. 186 et 187.

2. On voit à la galerie de Sienne un fragment de ce tableau sur lequel on lit : MAGISTER. CIMON. CINI. DE. FLORENTIA. INTA-

vieux maîtres : je veux parler du Couronnement de la Vierge que Spinello exécuta, en compagnie de Niccolò di Pietro Gerini et de Lorenzo di Niccolò, pour Lorenza de'Mozzi, abbesse du couvent de Santa-Felicità, à Florence[1]. Il est résulté de la fraternelle association de ces trois peintres une de ces œuvres vivant du génie même de tout un peuple, quoique presque impersonnelle à force de sincérité. Chacun de ces maîtres eût été en son temps capable de se mesurer avec les plus grands : la réputation de Spinello était incontestable et incontestée à Florence, à Pise, à Sienne et à Arezzo; Niccolò di Pietro avait montré sa valeur dans les fresques qui existent encore dans les chapelles du chapitre des églises San-Francesco à Pise et à Prato[2]; quant à Lorenzo di Niccolò, jeune encore en

GLIAVIT. GABRIELLVS. SARACENI. DE. SENIS. AVRAVIT. SPINELLO. DI. LVCA. DAREZZO. LA. DIPINSE. MCCCLXXXV.

1. Selon Richer (*Chiese Fiorentine*, t. IX, p. 276), le contrat aurait été passé, l'an 1399, entre l'abbesse d'une part, Spinello Aretino et Niccolò di Pietro de l'autre part. Il Migliore ne nomme que Spinello d'Arezzo. (V. *Spogli inediti esistenti nella magliabecchiana*, n° 392.) Dans d'autres documents publiés par Gaye (*Carteggio inedito d'artisti*, t. II, p. 433), on lit : *Fu ordinato nel* 1495 *che la tavola della cappella maggiore in Santa-Felicità fosse dipinta da Niccolò di Piero, da Spinello d'Arezzo e da Lorenzo di Niccolò dipintori.*

2. Les fresques de la chapelle du chapitre, à San-Francesco de Pise, sont signées et datées : NICOLAVS PETRI PITOR DE FLORENCIA DEPINSIT A. D. MCCCLXXXXII. Sur l'arc qui commande la chapelle du chapitre de l'église San-Francesco à Prato, on lit : NICCHOLO DI PIETRO CIERINI DIPINTORE.

1399, mais destiné aussi à la célébrité, il précédait Fra Giovanni, et devait mériter un jour l'honneur d'être confondu avec lui[1]. Voilà cependant les trois hommes qui, par amour de la gloire commune, n'hésitent pas à sacrifier leur gloire individuelle. Le cadre de cette peinture est en forme de triptyque et figure la coupe d'une église gothique. Dans la grande nef, le Christ couronne sa Mère assise en face de lui. Au bas du trône de la Vierge et du Rédempteur, les anges agenouillés jouent de la viole, de la mandoline, de la flûte, de la trompe et du tympanon, tandis qu'aux voûtes ogivales sont suspendues des têtes de chérubins portées par des ailes multiples. Quatre nefs latérales sont accouplées deux à deux de chaque côté, et chacune d'elles est occupée par deux saints : ce sont, à gauche S[t] Jean-Baptiste et S[t] Matthieu, S[t] André et S[te] Félicité; à droite S[t] Pierre et S[t] Jean l'Évangéliste, S[t] Jacques le Majeur et S[t] Benoît. Une

1. C'est surtout dans le Couronnement de la Vierge commandé en 1440 par Côme et Laurent de Médicis pour l'église San-Domenico de Cortone, que Lorenzo di Niccolò peut être comparé à Fra Giovanni. Ce tableau, que Vasari, Borghini et d'autres encore ont attribué à Fra Giovanni, se trouve dans le chœur de cette église. La composition est riche, abondante et tout à fait dans le goût de Beato Angelico. C'est un grand tableau d'autel, avec gradin contenant plusieurs histoires, parmi lesquelles une Épiphanie. On y lit : LAVRENTIV. NICHOLAI. ME. PINSIT. Et plus bas : CHOSIMO. E LORENZO. DI MEDICI. DA FIRENZE. ANO. DATA. CHVSTA. TAVOLA. A FRATI. DISCO. DOMENICHO. DLL OSERVANZA. DA CHORTONA PER LANIMA LORO. E DI LORO PASSATI. M. CCCC. XXXX. Gaye a reproduit (t. I, p. 140) la lettre par laquelle les prieurs de Cortone remer-

sorte de frise règne au bas de cet ensemble. Elle est divisée en douze petits cadres occupés par des figures de saints vus à mi-corps et répondant quatre par quatre à chacune des parties du triptyque : à gauche, St Jérôme, St Simon, St Luc et St Thaddée; au centre, St Jacques le Mineur, St Philippe, St Simon et St Barthélemy; à droite enfin, St Thomas, St Paul, St Grégoire et St Laurent. Il y a dans tout cet ensemble une incontestable unité, et l'on ne sait vraiment à quelle partie s'attacher de préférence. La Vierge est charmante, mais Ste Félicité est bien belle aussi; et si le Christ domine tous les saints, ceux-ci méritent également de nous attirer et de nous retenir. On attribue la conception générale de cet ouvrage à Spinello d'Arezzo, qui aurait abandonné à Lorenzo di Niccolò l'honneur de peindre la partie centrale, c'est-à-dire le Couronnement de la Vierge, confiant à Niccolò di Pietro les saints de la partie gauche, et se réservant seulement ceux de la partie droite. Ce ne sont là d'ailleurs que des suppositions. Le mieux est d'envelopper dans une même admiration l'œuvre entière, ainsi que les trois peintres qui ont confondu dans cet harmonieux ensemble leur talent, leur cœur et leur âme.

cient Côme de Médicis de sa libéralité. — M. Carlo Pini a découvert un autre tableau de Niccolò dans la sacristie de l'église collégiale de San Gimignano. C'est un triptyque, avec un St Barthélemy assis au milieu et quatre histoires relatives à ce saint sur les côtés. On lit en lettres gothiques au bas de cette peinture : LAVRENTIVS. NICHOLAI. DE FLORENTIA. PINSIT. MCCCCI.

Arrivant au xv[e] siècle, je ne parlerai que pour mémoire du Couronnement de la Vierge que Dello exécuta en terre cuite au-dessus de la porte de Santa-Maria-Novella à Florence, ainsi que de l'Assomption de Lorenzo di Bicci sur la façade du couvent de Santa-Croce[1] et du Couronnement de la Vierge que ce peintre fit pour les Camaldules florentins[2]. Je ne m'arrêterai pas non plus à l'Assomption et au Couronnement de la Vierge de Masolino da Panicale, récemment découverts dans le chœur de l'église collégiale de Castiglione d'Olona[3]. Ces peintures, quelle que soit leur importance, s'effacent devant celles de Beato Angelico. Ce maître, en ajoutant encore à la naïveté fervente des *trecentisti*, n'avait rien négligé des lumières de son temps; c'est sur lui qu'il importe surtout de concentrer ici notre attention.

De tous les peintres de la Renaissance sans exception, Jean de Fiesole est celui qui s'est le plus épris du Couronnement de la Vierge, celui qui a donné à ce sujet ses plus grands développements et qui lui a imprimé la plus vive émotion, en le transportant dans les sereines régions où son âme habitait déjà sans avoir encore rien

1. A Florence. Cette fresque n'existe plus. (Vasari, t. II, p. 231 et 232.)

2. Cette peinture est également perdue. (Vasari, t. II, p. 233.)

3. Castiglione d'Olona se trouve dans la province de Côme, entre Tradate et Varese. L'église collégiale fut élevée, en 1422, par le cardinal Branda de Castiglione et consacrée à Notre-Dame du Rosaire, à S[t] Laurent et à S[t] Étienne.

perdu des perceptions de la vie. Vasari nous apprend qu'un des premiers ouvrages de Fra Giovanni fut le Couronnement de la Vierge qu'il peignit pour la Chartreuse de Florence[1]. On ne sait malheureusement ce qu'est devenu ce tableau. Mais bientôt le peintre dominicain se remit à l'œuvre, et fit pour l'église de San-Domenico de Fiesole l'admirable tableau que possède maintenant le musée du Louvre... Deux coussins de drap d'or sont posés sur un trône gothique, auquel on monte par neuf degrés de marbres rares et variés.[2] Jésus-Christ, royalement vêtu, est assis sur un de ces coussins et donne à la Vierge, agenouillée devant lui, l'investiture d'une royauté semblable à la sienne. Les saints et les anges s'élèvent de splendeur en splendeur, depuis le pavement de la basilique jusqu'aux côtés de la Vierge et du Fils de Dieu. « Le ciel aussi bien que la terre a ses solennités et ses triomphes, ses cérémonies et ses jours d'entrée, ses magnificences et ses spectacles, et l'exaltation de la Sainte Vierge dans le trône que son Fils lui destine doit faire un des plus beaux jours de l'éternité[3].» L'âme de Beato Angelico, remplie des harmonies de cette fête céleste, s'est répandue avec une intensité de bonheur incroyable sur tous les personnages conviés au Couronnement de la Vierge. « Ils semblent vraiment être

1. Vasari, t. IV, p. 26.

2. On a vu quelquefois, dans les différentes couleurs de ces marches, des intentions symboliques.

3. Bossuet, t. XV, p. 411.

dans le paradis, dit Vasari : *paiono veramente di paradiso*[1]. » Rien de plus divin en effet que la réalité même de cette scène mystique. En réunissant les hôtes du ciel au fond de l'abside d'un temple, Fra Giovanni n'enlève rien de leur extase. Jésus, dans sa robe rose et dans son manteau bleu rehaussé d'or, gagne le cœur des hommes en attirant à lui l'âme des saints. La Vierge, si svelte et si élégante dans le long manteau bleu qui la pare, nous pénètre de sa grâce. On sent un plaisir d'une douceur infinie à contempler son fin profil, ses cheveux chastement enveloppés d'un voile transparent, ses mains délicates pieusement croisées sur sa poitrine, ses formes impalpables pour ainsi dire et presque aériennes. Dirai-je la candeur des anges et la pureté des saints ? « On croirait, écrit encore Vasari, que leurs esprits ne peuvent être autrement dans le ciel, ou que, pour mieux dire, ils seraient ainsi s'ils avaient un corps ; car non-seulement ces bienheureux sont vivants, mais le coloris entier de ce tableau paraît l'ouvrage d'un saint ou d'un ange semblable à ceux qui y sont représentés[2]... » Toutes les grandeurs, tous les héroïsmes et toutes les vertus

1. Vasari, t. IV, p. 29.

2 ... *Anzi pare che que' spiriti beati non possino essere in cielo altrimente, o per meglio dire, se avessero corpo, non potrebbono ; perciocchè tutti i Santi e le Sante che vi sono, non solo sono vivi e con arie delicate e dolci, ma tutto il colorito di quell' opera par che sia di mano di un Santo, o d'un Angelo, come sono...* (Vasari, t. IV, p. 30.)

sont conviés à cette solennité. On reconnaît, à gauche, Moïse, St Jean-Baptiste, St Pierre, St André, St Barthélemy, St Jacques le Mineur, St Simon, St Jean l'Évangéliste, St Marc, St Augustin, St Benoît, St Antoine, St François d'Assise, St Dominique, St Thomas d'Aquin, l'empereur Charlemagne et St Nicolas évêque de Myre; à droite, David, St Matthieu, St Paul, St Thaddée, St Jacques le Majeur, St Philippe, St Mathias, St Pierre Dominicain, St Laurent, St Étienne, St Georges, Ste Marie-Madeleine portant un vase rempli de parfums, Ste Cécile couronnée de roses, Ste Claire avec un voile parsemé d'étoiles d'or, Ste Catherine d'Alexandrie, Ste Agnès et Ste Ursule. Douze anges aux ailes de pourpre forment, de chaque côté du Christ et de la Vierge, le faîte de cette sainte pyramide. De leurs bouches sortent les chants les plus suaves, dans leurs mains résonnent les instruments les plus mélodieux. Quelle richesse et quelle variété d'imagination ! La robe austère des moines est constellée de lumières d'or; le manteau impérial, sans rien perdre de sa richesse, est devenu léger ; sur les chapes d'évêques apparaît, dans un jour étincelant, la représentation des mystères ; les confesseurs et les vierges mêlent dans une même harmonie les instruments de leurs supplices et les palmes de leurs victoires. Il y a là soixante figures qui se pressent, sans se confondre, autour de la Vierge et du glorieux trône où Jésus la reçoit. On regarde, on contemple, on s'arrête et l'on voudrait rester encore.

Cependant Fra Giovanni est allé au delà, et il faut tâcher de l'y suivre. D'un bout à l'autre de sa vie il a été ravi du même rêve, laissant aller son âme avec bonheur dans les régions éternelles, où la Vierge domine à la fois du haut de sa gloire et la terre et le ciel. — De quelles couleurs charmantes il a peint le Couronnement de la Vierge du reliquaire de Santa-Maria-Nuova ! Parmi les trésors chrétiens, cette exquise miniature est elle-même assurément une des reliques les plus précieuses. — Mais c'est le tableau de Santa-Maria-Novella qu'il importe surtout de considérer après celui du Louvre. Il compte parmi les œuvres les plus achevées et les plus considérables du maître, et il figure aussi parmi les perles de la plus riche galerie de l'Italie[1]... La Vierge, assise à côté de son Fils, resplendit comme une douce aurore au milieu des rayons d'un soleil levant. Vêtue d'un manteau d'azur sur lequel les étoiles du ciel ont semé leur poussière d'or, elle croise tendrement ses mains sur sa poitrine, et exprime par ses traits, ainsi que par son attitude, le respect et l'amour. Le Rédempteur pose sur le front de sa Mère un incomparable joyau. Deux séraphins prosternés au pied du trône tiennent des encensoirs fumant de parfums ; deux autres remplissent la nuée des mélodies de leurs harpes d'or. Puis vient la troupe des anges, dont la beauté comme le nombre est infinie, et qui, tour à tour entraînés par les danses ou

1. Ce tableau est entré en 1825 dans la galerie des Offices.

par les concerts, forment autour de la Vierge des rondes harmonieuses et joyeuses. « Ainsi cette oriflamme de paix[1] brillait au milieu, et de chaque côté amortissait l'éclat des autres flammes. Et dans ce milieu je vis, les ailes ouvertes, plus de mille anges qui lui faisaient fête, chacun d'eux différant de splendeur et de pose. Là je vis sourire à leurs jeux et à leurs chants une beauté qui était la joie des yeux de tous les saints[2]... » Ce que Dante a décrit dans sa sublime vision, Beato Angelico le montre dans sa tendre peinture. Les saints, aussi bien que les anges, se réjouissent au ciel à la vue de la Vierge. Deux chœurs de bienheureux se pressent de chaque côté à la partie inférieure du tableau. On remarque d'une part S[t] Étienne et S[t] Pierre Dominicain, S[te] Marie-Madeleine et S[te] Catherine d'Alexandrie; d'autre part les apôtres S[t] Pierre et S[t] Paul, S[t] Jérôme, S[t] Benoît, S[t] Dominique, S[t] Égidius et S[t] Nicolas de Bari. Aucune parole ne saurait rendre la fraîcheur et la transparence de cette pein-

1. La Vierge.

2. Così quella pacifica orifiamma
Nel mezzo s'avvivava, e d'ogni parte
Per igual modo allentava la fiamma.
Ed in quel mezzo con le penne sparte
Vid' io più di mille angeli festanti,
Ciascun distinto e di fulgòre e d'arte;
Vidi quivi a lor giuochi ed a' lor canti
Ridere una bellezza, che letizia
Era negli occhi a tutti gli altri santi.

(Dante, *Paradiso,* canto XXXI, v. 127.)

ture vraiment chrétienne. Il est impossible de mieux détacher l'homme de la terre, de prouver avec plus d'évidence ce qu'il y a d'immatériel en lui, de le pénétrer davantage des saintes ivresses de l'éternité. On croirait que l'art mystique ne peut aller plus loin, et pourtant Beato Angelico s'est élevé plus haut encore dans le Couronnement de la Vierge qu'il a peint à fresque dans son couvent de Saint-Marc.

Cette fresque rappelle l'antienne par laquelle l'Église prélude aux hymnes qu'elle chante en l'honneur de la Vierge le jour de l'Assomption : *Exaltata es, sancta Dei genitrix, super choros angelorum ad cœlestia regna.* Jean de Fiesole se transporte en effet par la pensée bien au delà des sphères où s'agite la foule des anges. « Regarde les cercles jusqu'au plus éloigné, dit St Bernard à Dante, jusqu'à ce que tu voies le siége de la Reine à qui ce royaume est soumis et dévoué[1]... » Ce que le saint révèle au poëte, Beato Angelico l'enseigne à ses frères dans un langage poétique dont l'harmonie n'est point inférieure à la poésie dantesque. Cette peinture est plus simple, plus spontanée, plus divine encore que les tableaux si merveilleux déjà de Santa-Maria-Novella, de Santa-Maria-Nuova et de San-Domenico de Fiesole. La Vierge apparaît

1. Ma guarda i cerchi fino al più rimoto,
Tanto che veggi seder la Regina,
Cui questo regno è suddito e divoto.
(*Paradiso,* canto XXXI, v. 115.)

seule au plus haut du ciel, assise en face du Sauveur des âmes. Il semble que le Christ soit venu au-devant des aspirations de sa Mère, qu'il l'ait revêtue de sa gloire et de sa lumière, qu'il l'ait élevée vers l'infini, et qu'il l'ait rapportée divinisée dans le sein de son Père. Il va ceïndre son front du mystique diadème; mais déjà les rayons éternels, en se réfléchissant sur elle, lui ont fait une inaltérable couronne:

E vidi lei che si facea corona,
Riflettendo da se gli eterni rai[1].

Portée sur la nuée lumineuse et légère, la gracieuse Madone, tout entière enveloppée de voiles blancs, s'incline vers son Fils avec autant de respect que d'amour. Jamais les beautés de cette chair virginale n'ont été mieux comprises. On dirait ce « nuage parfumé de myrrhe et d'encens » dont parle le Cantique[2]. Ce qu'il y a d'incomparable ici, c'est le sentiment de l'humilité qui rayonne à travers le bonheur et par-dessus la gloire : *E stava tanta umile in tanta gloria,* comme dit Pétrarque. Comment rendre l'attrait surnaturel de cette Vierge, le charme mystique de ses traîts, ce qu'il y a de mystère et de grâce dans ses yeux et dans son sourire? On dirait une lumière qui brille au sein de l'éternité, une lueur qui brûle devant la face de Dieu. Rien ici qui vienne distraire

1. *Paradiso,* canto XXXI, v. 71.
2. Cant., III, 6.

l'âme du spectateur. Les anges, si séduisants dans les précédentes peintures, — disons même d'un voisinage si redoutable pour la beauté de la Vierge, — se sont respectueusement écartés, ou plutôt n'ont pu suivre la Mère du Verbe à de telles hauteurs. Ce n'est que beaucoup plus bas et dans les régions moins inaccessibles du ciel, que se tiennent en adoration,... mieux encore, en extase : à gauche, St Dominique, St Benoît et St Thomas d'Aquin ; à droite, St François d'Assise, St Pierre Dominicain et St Paul, ravis de béatitude, tout entiers suspendus à la céleste vision, « allant avec leurs yeux comme quelqu'un qui va d'une vallée à une montagne, et fixant leur âme au centre du cercle qui surpasse en clarté tous les autres... »

Così, quasi di valle andando a monte,
Con gli occhi vidi parte nello stremo
Vincer di lume tutta l'altra fronte[1].

De telles œuvres devraient trouver grâce, sinon devant les outrages du temps, au moins devant la barbarie des hommes. Il n'en a rien été. Cette fresque, de couleurs si légères et si suaves, peinte d'une main si délicate et si pieuse, a beaucoup souffert. Saura-t-on sauver au moins ce qui en reste[2] ?

Au milieu du xve siècle vivait à Florence, en même temps que Fra Giovanni, un humble orfévre qui, tout

1. *Paradiso*, canto XXXI, v. 121.

2. On trouve encore, à la galerie des Offices, un très-délicieux petit tableau, dans lequel Beato Angelico a représenté la Mort de la

en inaugurant un art nouveau, consacra aussi au triomphe de la Vierge un immortel chef-d'œuvre. Ce fut en 1452 que Maso Finiguerra tira sur papier l'unique épreuve connue de la Paix niellée sur laquelle il a figuré le Couronnement de la Vierge[1]. Qu'on se représente une plaque d'argent, cintrée à sa partie supérieure, haute de cent vingt-sept millimètres, large de quatre-vingt-cinq, et dans ce tout petit espace quarante et une figures gravées avec une telle délicatesse, que chaque personnage paraît clairement avec sa physionomie propre, sans qu'un trait se perde ou demeure indécis dans son intention, sans qu'un seul des plis de la moindre draperie n'ait sa forme voulue, son élégance et sa raison d'être. Or les figures ont en moyenne une hauteur totale de quarante-six millimètres, et les têtes n'excèdent pas cinq à six millimètres... Au centre de la partie supérieure, le Christ, coiffé d'un bonnet qui rappelle à la fois la tiare pontificale et le bonnet des doges, pose de ses deux mains la couronne sur la tête de Marie. La Vierge est

Vierge. — Jean de Fiesole a peint une autre Mort de la Vierge parmi les cinq précieux tableaux qui forment le gradin de son Annonciation au musée de Madrid.

1. Cette date ressort de l'acte par lequel Finiguerra reconnaît, voir reçu en 1452 le prix de cette Paix qui lui avait été commandée pour l'église Saint-Jean à Florence. La plaque d'argent niellée est à la galerie de Florence. L'unique épreuve sur papier est à la Bibliothèque de Paris. Il existe en outre deux empreintes de soufre, l'une dans le cabinet Durazzo, l'autre en la possession du duc de Buckingham.

assise à côté de son Fils et inclinée vers lui, les bras croisés sur la poitrine. Le trône qui porte le Sauveur et sa Mère n'est plus gothique comme dans les peintures de Fra Giovanni ; la Renaissance y a mis sa marque particulière, et l'architecture y est, jusque dans les moindres détails, plus voisine de l'antiquité que du moyen âge. Deux anges, tenant des vases remplis de parfums, sont debout de chaque côté : on dirait des canéphores aériennes. D'autres anges sont groupés de part et d'autre en deux concerts qui se répondent. Des séraphins, suspendus au plein cintre de la voûte, soutiennent une banderole sur laquelle on lit : ASSVMPTA EST MARIA INCELVM AVE EXERCITVS ANGELORVM. Puis vient la foule des saints qui descend de degré en degré jusqu'au bas de la composition. On remarque, parmi ces bienheureux, S[te] Catherine d'Alexandrie, S[te] Agnès, S[t] Jean-Baptiste, S[t] Ambroise, S[t] Augustin, etc.[1] La piété respire avec une vivacité singulière dans toutes les parties de cette conception merveilleuse. Ce n'est plus, à la vérité, cette ferveur exclusivement mystique que nous admirions tout à l'heure dans les peintures de Jean de Fiesole. Il y a là quelque chose de plus individuel, de plus local surtout, de moins élevé par conséquent : c'est le fait d'un grand artiste, honnête dans ses intentions, admirable dans sa manière de les rendre, ce n'est plus pré-

1. Ces deux derniers sont agenouillés sur le premier plan, au bas de la composition.

cisément l'œuvre d'un saint. Les figures sont fines, spirituelles, bien florentines. Il y a certains profils d'anges, un surtout à droite, dont la beauté est inouïe. Le calme et le contentement intérieurs illuminent tous ces pieux et candides visages de saints et de saintes. C'est encore le paradis, mais un paradis plus terrestre que celui de Beato Angelico.

Voici maintenant Fra Filippo Lippi qui, au milieu des désordres de sa vie aventureuse, revient à chaque instant vers la glorification de la Vierge, apportant à chaque tentative nouvelle un degré nouveau de talent et d'inspiration. — Il peint d'abord en 1447, pour les religieuses de Sant' Ambruogio à Florence, le Couronnement de la Vierge qui lui valut l'amitié de Côme de Médicis [1]. L'invention est riche, et les anciennes traditions sont rajeunies par un génie nouveau. La Madone est entourée d'un grand nombre d'anges radieux, élégants, légers comme l'air; elle est en même temps accompagnée de saints, parmi lesquels on reconnaît St Jean-Baptiste, St Eustache, St Martin et St Giobbe. Filippo Lippi a signé cette œuvre en se plaçant lui-même à mi-corps, de profil et la tête rasée, au bas du tableau, à côté d'un petit ange qui tient une banderole sur laquelle on lit : *Is perfecit*

1. Baldinucci a trouvé la date de 1447 écrite sur l'ancien livre de la sacristie de Sant' Ambruogio, ainsi que la somme de douze cents livres que Filippo Lippi reçut pour cet ouvrage. — Ce tableau est maintenant dans la galerie de l'Académie des beaux-arts, à Florence.

opus[1]. La même idée poursuit Fra Filippo — à Arezzo, où il peint un nouveau Couronnement de la Vierge pour Messer Carlo Marsuppini[2]; — à Padoue, où il laisse dans l'église del Santo une fresque représentant le même sujet[3]; — à Spolète enfin, où la mort le surprend au milieu d'une des entreprises les plus considérables de sa vie. Ce dernier Couronnement de la Vierge est une grande peinture décorative formant le revêtement intérieur de la demi-coupole qui surmonte la tribune de la cathédrale de Spolète. Au centre d'un cercle de lumière et de flammes, la Vierge est agenouillée devant le Père éternel, qui d'une main la couronne et de l'autre la bénit[4]. La tête de la Madone est ravissante de douceur et de modestie, et la pâleur dont le temps l'a marquée ne lui messied pas. Les

1. Le reste de l'inscription, sur laquelle, au siècle dernier, on lisait encore le nom du peintre, *Frater Philippus*, a disparu.

2. Cette peinture, qui contient aussi un grand nombre de saints, était dans la chapelle de San-Bernardo appartenant aux moines de Monte Oliveto. Le couvent ayant été supprimé en 1785, le tableau de Filippo Lippi passa dans la Casa Lippi à Arezzo. En 1841, il fut acheté par M. Ugo Baldi, qui le revendit à M. Carlo Baldeschi, lequel enfin le céda au pape Grégoire XVI. Il est maintenant à Rome dans la galerie du Latran.

3. Cette fresque est perdue. On lit dans l'*Anonimo Morelliano :* « *Nella chiesa del Santo, la Coronazione della Nostra Donna a fresco, nel primo pilastro a man manca intrando in chiesa, e sopra l'altar della Nostra Donna.* »

4. Le Père éternel est coiffé d'une mitre. Le bas de son visage porte une longue barbe blanche. Il est vêtu d'une tunique rouge et d'un manteau bleu doublé de vert.

cheveux sont admirablement coiffés d'un voile blanc, d'où s'échappent deux légers bandeaux blonds qui encadrent le front ; les yeux abaissés sont grands et charmants dans leur humilité ; le nez et la bouche, d'un beau dessin, n'accusent pas un sentiment individuel trop apparent. Le cou, élégant et flexible, est dégagé par devant ; une pèlerine blanche frangée d'or couvre les épaules, et tout le corps est enveloppé d'une longue robe également blanche, à grands ramages pourpre et or. Sous cet appareil vraiment royal, la Vierge ne perd rien de sa simplicité ; elle est belle et naïve à la fois. Deux anges portent des lis et sont agenouillés de chaque côté ; ils se réjouissent de voir une si belle suite du mystère qu'ils ont annoncé dans l'Incarnation. Puis viennent les cohortes des esprits célestes, qui luttent entre elles de ferveur[1] ; et plus bas les saints et les saintes[2], qui se réjouissent en voyant la Vierge « retrouver au sein du Père éternel la source même d'un amour qui a été commun entre lui et elle[3]. »

1. Ils sont quinze de chaque côté du trône.

2. Il y a huit saints agenouillés à gauche, et huit saintes également agenouillées à droite.

3. Bossuet, *Premier sermon pour le jour de l'Assomption.* — La partie inférieure de cette fresque a beaucoup souffert. Un arc-en-ciel se déroule sous la nuée qui porte Dieu le Père et la Vierge. Sous cet arc-en-ciel la terre est figurée par les sommets des plus hauts pics qui viennent se perdre dans les feux du soleil couchant. Au-dessous de ce Couronnement de la Vierge, Fra Filippo a peint la Mort de la Vierge, et montré Jésus qui prend entre ses bras l'âme de sa Mère pour l'enlever au ciel. De chaque

Parmi les peintres florentins de la Renaissance qui ont également célébré le Couronnement de la Vierge, je voudrais nommer encore Cosimo Roselli, Don Bartolommeo della Gatta, Sandro Botticelli, Domenico et Ridolfo Ghirlandajo, l'Indaco, Fra Bartolommeo et André del Sarte. Tous ces maîtres sont par la date de leur naissance des *quattrocentisti*, le plus vieux, Cosimo Roselli, étant né en 1416, et le plus jeune, André del Sarte, en 1488.

Cosimo Roselli a laissé une Assomption dans l'église de Sant' Ambruogio à Florence, et dans la même ville encore un Couronnement de la Vierge à Santa-Maria-Maddalena-de-Pazzi... Son Assomption est un des premiers ouvrages de sa jeunesse[1]. Les séraphins, au nombre de cinq, forment une couronne dans laquelle la Vierge se trouve prise et enlevée, tandis qu'à ses côtés volent quatre autres anges qui lui présentent des

côté sont l'Annonciation et la Crèche. En 1469, la mort frappa Filippo Lippi au milieu de ce travail, et ce fut Fra Diamante, son élève, qui le termina en 1470. Filippo avait cinquante-sept ans lorsqu'il mourut empoisonné, à ce que croit Vasari, par le père de la Lucrezia, à laquelle il avait promis mariage et qu'il abandonna après en avoir eu un fils. (V. la note 3 de la page 128 du tome IV de Vasari.) — On trouve encore, au musée de Berlin, un Couronnement de la Vierge attribué à Filippo Lippi. La Vierge, agenouillée dans la gloire du ciel, est également couronnée par le Père éternel. En général la beauté manque dans ce tableau.

1. Vasari se trompe en signalant cette peinture à main droite en entrant dans l'église de Sant' Ambruogio. Elle se trouve sur le troisième autel à gauche. (Vasari, t. V, p. 27.)

lis. Dieu le Père, du haut du ciel, domine cette apothéose, dont S[t] Ambroise et S[t] François d'Assise sont les témoins sur la terre... Le Couronnement de la Vierge de Santa-Maria-Maddalena est une composition plus abondante et moins rigoureusement symétrique, bien que très-primitive encore. Au sommet du tableau, la Madone est assise en face du Rédempteur, qui de ses deux mains la couronne. Un cercle de chérubins les entoure. De chaque côté l'archange Gabriel et l'archange S[t] Michel commandent les chœurs d'anges. Sur la terre enfin les héros de la Bible se mêlent aux confesseurs de l'Évangile[1]. L'expression de tous ces personnages est naïve, mais insuffisante. La science manque à Cosimo pour une si vaste entreprise; il est en retard sur les plus illustres de ses contemporains, et ce tableau montre bien tout ce que l'art avait à conquérir encore. — Quelques-unes de ces conquêtes, Don Bartolommeo les avait faites déjà en les appliquant aux gloires de Marie. Malheureusement l'Assomption et le Couronnement de la Vierge qu'il avait

1. Au centre sont S[t] Pierre, S[te] Marie-Madeleine et S[t] Jean. Puis viennent S[t] Jean-Baptiste, S[t] Paul, S[t] Matthieu, S[t] Étienne, S[t] Laurent, S[te] Cécile, S[te] Agnès, S[t] Luc, Noé, Abraham, Moïse, le roi David, etc. Ce tableau est placé sur l'autel de la deuxième chapelle à gauche en entrant. Cette chapelle appartient à la famille del Giglio et en porte les armes. (V. Richa, *Chiese Fiorentine*, t. I, p. 320.) Richa, l'abbé Lanzi, d'autres encore ont attribué cette peinture à Beato Angelico. Les savants annotateurs de Vasari l'ont avec raison restituée à Cosimo Roselli. (Vasari, t. V, p. 28, note 5.) Elle est gravée à la planche CCVII de l'ouvrage de M. Rosini.

peints à Sant' Agostino d'Arezzo sont détruits et nous ne pouvons plus les louer que sur la foi de Vasari[1].

Mais voici Sandro Botticelli qui, poursuivant le même but, marque les étapes de sa longue carrière[2] par une série de tableaux admirables, consacrés aussi à la glorification de la Mère du Verbe. — Le Couronnement de la Vierge qu'il avait peint pour le couvent de San-Marco et que l'on voit maintenant à l'Académie des beaux-arts, à Florence, appartient encore à sa jeunesse et est resté un des meilleurs ouvrages de sa vie. C'est le Père éternel qui couronne et bénit la Vierge assise et courbée devant lui dans la lumière du ciel, au milieu des anges et des séraphins qui tourbillonnent autour d'eux, tandis que sur la terre S[t] Jean l'Évangéliste, S[t] Augustin, S[t] Jérôme et S[t] Éloi les contemplent. Dieu qui, pour condescendre à nos facultés, a pris les proportions humaines, résume en lui la bonté par excellence :

> Per questo la Scrittura condiscende
> A vostra facultate, e piedi e mano
> Attribuisce a Dio, ed altro intende[3].

La Vierge, humble et confiante, est bien toujours la même femme, le même type qui poursuit Sandro dans toutes ses œuvres. En montant de la chair à l'esprit,

1. Vasari, t. V, p. 47.
2. Sandro Botticelli, né en 1447, mourut en 1515.
3. Dante, *Paradiso*, canto IV, v. 43.

en gagnant en beauté et en vertu[1], elle n'a pu dépouiller ce qu'il y avait dans son humanité de trop personnel et de trop accentué. St Jean ne représente plus ici le disciple préféré, ce n'est plus cette image virginale que Jésus aimait; c'est le voyant de Patmos, l'ardent vieillard de l'Apocalypse, une figure grandiose et dantesque, quelque chose comme le Moïse de la Loi nouvelle, montrant d'une main la céleste vision, et tenant de l'autre main le livre où il l'a décrite. St Augustin, de son côté, écrit ce qu'il sait des merveilles de Dieu, St Jérôme les adore en les contemplant, et St Éloi bénit le spectateur. Ce qui est surtout admirable dans ce tableau, ce sont ces rondes d'anges et de séraphins, qui font pleuvoir sur la terre rajeunie toutes les fleurs du paradis. On se rappelle alors la vision du poëte au trentième chant du Purgatoire; seulement on oublie Béatrix, et l'on ne voit plus que la Vierge. « Sur le char divin se levèrent, *ad vocem tanti senis*, cent ministres et messagers de la vie éternelle. Tous disaient : *Benedictus qui venis*[2]; puis en jetant des fleurs dessus et à l'entour : *Manibus o date lilia plenis*[3]. J'ai vu, au commencement du jour, la partie orientale toute rosée, et le reste du ciel revêtu d'une

1. Quando di carne a spirto era salita,
E bellezza e virtù cresciuta m' era,...
(Dante, *Purgatorio*, canto xxx, v. 127.)

2. C'est le cantique que chantèrent les Juifs lors de l'entrée de Jésus à Jérusalem.

3. Virgile, *Énéide*, liv. VI.

belle sérénité, et la face du soleil naître couverte d'ombres, de sorte qu'à travers les vapeurs qui tempéraient sa clarté, l'œil la soutenait longtemps : ainsi à travers un nuage de fleurs, qui des mains angéliques s'élevait, puis retombait sur le char et tout à l'entour, sous un voile blanc une femme m'apparut[1]... » — Sandro Botticelli ne s'en tint pas là. Dans l'Assomption qu'il fit pour Matteo Palmieri à San-Pietro-Maggiore, il s'aventura à travers les zones du ciel, representées par les patriarches, les prophètes, les apôtres, les évangélistes, les martyrs, les confesseurs, les docteurs, les vierges et les différentes hiérarchies d'esprits célestes. Il décrivit en maître ce mystique voyage,

1. Cotali in su la divina basterna
Si levar cento, *ad vocem tanti senis,*
Ministri e messaggier di vita eterna.
Tutti dicean : *Benedictus qui venis ;*
E, fior gittando di sopra e d'intorno,
Manibus o date lilia plenis.
Io vidi già nel cominciar del giorno
La parte oriental tutta rosata,
E l'altro ciel di bel sereno adorno;
E la faccia del Sol nascere ombrata
Sì che, per temperanza di vapori,
L'occhio lo sostenea lunga fiata.
Così dentro una nuvola di fiori,
Che dalle mani angeliche saliva,
E ricadeva giù dentro e di fuori,
Sovra candido vel,. . . . .
Donna m'apparve. . . . .

(Dante, *Purgatorio,* canto xxx, v. 16.)

dans lequel le savant Matteo le guida[1]. Mais cette peinture, malgré sa beauté, peut-être même à cause de sa beauté, ne trouva pas grâce devant l'envie. De vils détracteurs faussèrent la pensée du peintre et dénaturèrent ses intentions. Sandro, en pleine Renaissance, fut accusé d'origénisme, et son tableau, convaincu d'hérésie, fut impitoyablement caché[2]. Il se vengea, comme Apelle, en peignant la Calomnie[3]. — D'ailleurs il ne se découragea pas, et composa bientôt le remarquable dessin qui servit à la grande estampe conservée au musée des Offices[4]. C'est une Assomption dans laquelle la Vierge, assise dans le ciel au milieu des anges, laisse aller sa ceinture aux mains de S[t] Thomas, qui se tient sur la terre en compagnie des apôtres émerveillés. — Sandro peignit encore, dans l'église du monastère de Ripoli, un Couronnement de la Vierge où la Madone, rayonnante de la lumière de Dieu, est entourée de la foule des anges, tandis que

1. Sandro Botticelli représenta le docte Matteo et sa femme agenouillés au bas du tableau.

2. V. Richa, *Chiese Fiorentine,* t. I, lezione XI. — Ce tableau, qui excitait l'admiration très-vive de Vasari, montrait au fond, entre autres curiosités, ce qu'étaient les environs de Florence à la fin du XV[e] siècle. Après bien des vicissitudes, il fut acquis par Luigi Riccieri, et passa ensuite entre des mains étrangères. (Vasari, t. V, p. 115, note 2.)

3. J'ai parlé de ce tableau, à propos du dessin de la Calomnie de Raphaël. (*Raphaël et l'antiquité,* t. II, p. 120.)

4. Cette estampe est en deux feuilles. On l'a attribuée à Sandro lui-même. Cela peut être douteux. Ce qui est certain, c'est que le dessin est de son invention.

dans les régions moins hautes du ciel l'Église triomphante est représentée par dix-huit saints, parmi lesquels sont Ste Marie-Madeleine, St Pierre, St Paul, St Jacques, St Barthélemy, Ste Catherine d'Alexandrie, St Bernard, St François d'Assise, St Antoine de Padoue et St Louis[1]. — Enfin Sandro Botticelli commença une Assomption pour la chapelle dell' Impagliata dans le Dôme de Pise, mais ce tableau ne lui plut pas et il le laissa inachevé.

L'Assomption de Filippino Lippi dans l'église de la Minerve, à Rome, est une fresque habilement conçue, dont tous les personnages ont une noble tournure, où les têtes sont expressives et les draperies fort bien ordonnées. Il manque à cette peinture l'idée d'une beauté supérieure à toute réalité vivante, idée que les Florentins n'ont jamais possédée d'une manière complète, et dont Filippino cependant s'est quelquefois approché de très-près[2]. — Les Assomptions toutes florentines de Domenico Ghirlandajo à Santa-Maria-Novella[3] et à Santa-Croce[4] sont, avec un accent particulier de sincérité, très-voisines des peintures de

1. Ce tableau se trouve sur le second autel de droite en entrant. On l'a souvent attribué à Domenico Ghirlandajo. Les éditeurs de Vasari l'ont avec raison restitué à Sandro Botticelli.

2. L'Assomption de Filippino Lippi est en partie cachée derrière l'autel adossé à la fresque.

3. Outre l'Assomption, Domenico Ghirlandajo a peint, à Santa-Maria-Novella, la Mort de la Vierge.

4. Cette seconde Assomption se trouve dans la chapelle de' Baroncelli. Domenico Ghirlandajo n'en a fait que le carton, et il en a

Sandro Botticelli. On voit toujours, dans la Reine du ciel, la femme dont l'image remplissait exclusivement le cœur du peintre, et l'on reconnaît trop aisément, entourée de l'adoration des anges, une de ces physionomies toutes personnelles qui captivèrent outre mesure l'admiration des hommes[1]... J'ai particulièrement insisté sur ces peintures, parce que le tableau principal auquel elles doivent nous conduire appartenant à la jeunesse de Raphaël, ce sont elles qui permettent le mieux d'en comprendre la valeur. — Fra Bartolommeo a laissé aussi une Assomption dans l'église Santa-Maria-in-Castello à Prato[2]; mais cette peinture, qui est de 1516, n'a pas un rapport très-direct avec l'objet

confié l'exécution à Bastiano Mainardi, son élève, auquel il avait donné pour femme une de ses sœurs, Alessandra.

1. N'oublions pas non plus à Rome, dans l'église de la Trinité-des-Monts, le Couronnement de la Vierge peint par Jacopo dell' Indaco, un des meilleurs élèves de Domenico Ghirlandajo. — Rappelons aussi, au musée du Louvre, le Couronnement de la Vierge de Zanobio de' Machiaveli (n° 245), élève de Benozzo Gozzoli. — Citons également les Assomptions de Ridolfo Ghirlandajo, fils de Domenico, dans la cathédrale de Prato et au musée de Berlin, ainsi que le Couronnement de la Vierge du même peintre au musée du Louvre.

2. En face de l'église Santa-Maria-delle-Carceri. Cette église de anta-Maria-in-Castello ayant été détruite, le tableau du Frate fut vendu et passa en Angleterre, où il appartint à Milton, qui le revendit à Pie VI. Il fut de nouveau enlevé à l'Italie lors de l'invasion, et le P. Marchese croit qu'il est maintenant au musée de Berlin. Mais cela n'est pas exact, car le tableau du musée de Berlin est tout différent de celui de Prato, dont il existe une copie, à Prato même, chez M. Ranieri Buonamici.

de cette étude[1]. — L'Assomption d'André del Sarte au palais Pitti nous éloigne davantage encore du principal objet de cette étude. C'est un tableau charmant et d'une rare suavité, mais où la Vierge a quelque chose d'inquiet et de souffrant qui nous porte déjà vers une interprétation religieuse un peu molle. On ne sent plus, dans une telle peinture, les fortes convictions qui inspiraient encore les peintres florentins à la fin du xv[e] siècle[2].

1. Il faut citer aussi la grande et belle Assomption que Fra Paolino da Pistoja peignit, en 1519, sur un carton du Frate, pour les Dominicains de Santa-Maria del Sasso, près Bibbiena; ainsi que le Couronnement de la Vierge que Fra Bartolommeo avait laissé inachevé à Santa-Maria-della-Quercia, près Viterbe, et que termina Fra Paolino.

2. Voir, sur l'Assomption du palais Pitti, Vasari, t. VIII, p. 274. — Rappelons aussi l'Assomption qu'André del Sarte fit pour les moines de Vallombrosa et qu'il n'eut pas le temps de terminer complétement. (Vasari, t. VIII, p. 288, note 2.) — Notons également, parmi les Assomptions des élèves d'André del Sarte, celle de Pontormo dans l'église des Servites, celle de Pier Francesco di Jacopo di Sandro à Santo-Spirito, etc., etc. — Nous aurions dû nommer aussi, parmi les œuvres florentines, la Mort de la Vierge suivie de son apothéose, peinte par Andrea del Castagno dans l'église Santa-Maria-Nuova. C'est, il est vrai, un tableau dans lequel l'imagination religieuse n'a presque aucune part. On voit bien la douleur, l'espérance et l'amour qui se partagent l'âme des apôtres et des anges; mais on sent que la principale préoccupation de l'artiste a été de démontrer à ses contemporains qu'il maniait les nouveaux procédés de la peinture à l'huile avec autant d'aisance que Domenico de Venise, son concurrent dans les travaux de Santa-Maria-Nuova. (On sait que ce fut à la suite de cette concurrence qu'Andrea del Castagno assassina Domenico de Venise.)

Revenant à cette époque féconde et quittant le centre de la Péninsule pour remonter vers le nord, nous cherchons d'abord Mantegne et nous ne le trouvons pas. Le peintre mantouan n'a rien laissé qui se rapporte à l'Assomption ni au Couronnement de la Vierge. On trouve bien dans la galerie de Hampton-Court un tableau de Mantegna qui représente la Vierge mourant au milieu des apôtres réunis autour d'elle [1]. Ce sujet, si souvent traité au moyen âge et si bien fait pour le pathétique, dut plaire à ce maître qui poursuivait à outrance l'expression des affections les plus vives. Par la même raison peut-être il ne se sentait

Andrea del Castagno avait placé dans les tableaux de Santa-Maria-Nuova plusieurs portraits importants à recueillir dans l'intérêt de l'histoire, entre autres ceux de Rinaldo degli Albizzi, de Puccio Pucci, du Falganaccio et de Federigo Malevolti. Ces deux derniers personnages avaient contribué à la délivrance de Côme de Médicis, quand il était enfermé dans l'Alberghetto de la tour du Palais-Vieux. (Vasari, t. IV, p. 148.) Andrea peignit encore deux Assomptions : une à San-Miniato, l'autre alla Nave a Lanchetta, à cinq milles de Florence, en dehors de la porte Santa-Croce.

1. Ce tableau sert de pendant à un autre tableau de Mantegna, également à Hampton-Court et représentant la Vierge et le *Bambino* entourés de saints. Dans l'appendice de l'ouvrage du Dr Waagen (*Works of art and artist in England,* t. I, p. 294), il est dit que ces deux tableaux viennent de la collection du duc de Mantoue, acquise par Charles Ier, roi d'Angleterre. Cependant il n'en est pas fait mention dans l'*Inventariò delle robe di Mantova ritrovate nella corte vecchia,* écrit en 1559, non plus que dans la description faite en 1550 des objets d'art appartenant à la marquise Isabelle Gonzague. (V. l'*Archivio italiano,* à la page 334 du tome II de Vasari.)

pas élu pour montrer la Mère de Dieu transfigurée par l'immortalité ; il n'était point assez épris de la beauté pure pour reproduire la splendeur d'un semblable spectacle, et il s'en tint au fait matériel de la mort de Marie[1].

Ce que Mantegna n'exécuta pas sur la rive du Mincio, Borgognone le fit au centre de la vallée qui s'étend entre l'Adda et le Tésin : le Couronnement de la Vierge qu'il peignit vers l'an 1500 dans l'église San-Simpliciano, à Milan, demeure encore, à travers la ruine qui l'a envahi, une des peintures les plus précieuses de l'école lombarde. Borgognone semble avoir voulu reproduire quelque chose des visions de l'Apocalypse : « En ce jour-là, le temple de Dieu fut ouvert dans le ciel, et Dieu montra dans ce temple l'arche de son alliance. » Dans un centre lumineux qui n'est autre que la *mandorla* des anciens maîtres, Dieu le Père est debout, vu de face, démesurément grand par rapport à toutes les autres figures, étendant les bras avec bonté au-dessus du Christ et de la Vierge assis devant lui. Le Saint-Esprit, sous la forme d'une colombe, rayonne sur la poitrine de l'Éternel. Quant à Jésus, il pose de ses deux mains une couronne sur la tête de sa Mère; il est grave, un peu triste, trop personnel, mais d'une douceur et d'une bonté pénétrantes. La Vierge porte la même empreinte individuelle

1. Cependant les annotateurs de Vasari inclinent à reconnaître Andrea Mantegna dans un tableau d'autel représentant une Assomption à la Madonna-degli-Angeli, près Mantoue.

et triste. Les mains jointes et la tête inclinée devant son Fils, elle marque bien par son attitude que sa puissance auprès de Dieu est dans son humilité même. « Dieu fait la volonté de ceux qui le craignent, dit le Psalmiste, il résiste à l'orgueil et cède à la faiblesse[1]. » Voilà pourquoi Marie, la plus humble des créatures, a été toute-puissante sur le Créateur, et c'est ce qu'elle chante elle-même dans son cantique : « Mon esprit est ravi de joie en Dieu, mon Sauveur, parce qu'il a regardé la bassesse de sa servante... Celui qui est puissant a fait en moi de grandes choses... Il a déposé les puissants de leur trône, et il a élevé les humbles[2]... » Aussi, de même que l'archange s'inclina devant elle au jour de l'Annonciation, de même tous les anges du ciel, placés par hiérarchie derrière la triple rangée de séraphins qui entourent la gloire de Marie, se pressent en de joyeux transports autour de celle que Dieu a proclamée sa Mère. Parmi ces anges, il en est d'admirables. Les uns chantent avec naïveté; les autres jouent de la viole, de la harpe, de la mandoline, du luth, de la flûte et du tympanon; d'autres encore se livrent à la prière; d'autres enfin sont plongés dans l'extase. Tous sont infiniment petits par rapport à Jésus et à la Vierge, eux-mêmes moins grands déjà que Dieu le Père, « qui enveloppe toutes choses et que rien ne

1. *Voluntatem timentium se faciet. — Deus superbis resistit, humilibus autem dat gratiam.*

2. Luc, I, 47, 48, 49, 52.

circonscrit. » Deux chœurs de saints et de saintes complètent de chaque côté le tableau, et mêlent aux célestes concerts les voix de l'Église triomphante. Cette fresque, hélas ! a horriblement souffert. Il en reste assez cependant pour qu'il soit aisé d'en comprendre la dignité majestueuse et sereine [1].

Parmi les Vénitiens qui se sont le mieux inspirés de la gloire finale qui couronne toutes les gloires de la Vierge, on rencontre d'abord Antonio et Giovanni da Murano [2]. Les deux vieux maîtres, si bien représentés dans certaines églises de Venise, surtout à San-Zaccaria, ont peint ensemble un Couronnement de la Vierge qui est maintenant dans la galerie de l'Académie des beaux-arts [3]. Cette peinture offre encore de grandes lacunes. Jésus et Marie, par exemple, ont le tort d'être laids. Mais que de beaux saints ! surtout que de belles saintes ! que de physionomies calmes, heureuses, charmantes ! et quelle douce contagion pour le spectateur dans la joie naïve des anges [4] !

1. Les qualités austères de Borgognone se retrouvent encore à Milan dans une grande Assomption que possède la galerie Brera.

2. Antonio da Murano est le même qu'Antonio Vivarini. Quant à Giovanni da Murano, il n'est autre que Justus de Alemana, peintre allemand établi aussi à Murano, et associé à Antonio Vivarini dans la plupart de ses travaux. (V. t. I, p. 349.)

3. A Venise.

4. V. aussi, dans la chapelle de Sant' Ambruogio (des frères Mineurs) le Couronnement de la Vierge que Vasari attribue inexactement à Carpaccio et qui est l'œuvre commune d'un des Vivarini

—Jean Bellin, avec sa manière honnête et limpide, nous élève vers une compréhension plus haute des mystères de la foi. Son Couronnement de la Vierge, dans l'église San-Francesco à Pesaro, est une œuvre de sa vieillesse, mais où brille encore avec une douceur singulière l'espérance qui saisit l'âme dès cette vie, pour lui donner comme un avant-goût des choses d'outre-tombe. Ce sentiment, ou plutôt ce pressentiment, n'est pas sans projeter une ombre derrière lui, et c'est ce que marque ici-même la tristesse de la Vierge. Marie conserve, au milieu de son triomphe dans sa nouvelle patrie, le regret des amis qu'elle a laissés derrière elle. Ce tableau fut fait à l'intention d'une fille noble des Tiepoli, qui, en 1504 allait épouser Jean Sforza seigneur de Pesaro. Elle devait emporter cette peinture comme un souvenir du ciel vénitien, et la Vierge, au milieu de sa gloire, la consolait en partageant sa peine[1]... Nommons encore, parmi les descendants

et de Marco Basaiti, ainsi que le prouve le distique suivant écrit sur le panneau même :

Quod, Vivarine, tua fatali sorte nequisti,
Marcus Basitus nobile prompsit opus.

(Vasari, t. VI, p. 96, note 2.) — V. également, à l'Académie des beaux-arts de Venise, l'Assomption de la Vierge par Stefano Pievano di S. Agnese. Cette Assomption est entourée de compartiments dans lesquels Niccolò Semitecolo a représenté la Crèche, le Baptême du Christ, la Cène, le Baiser de Judas, le Portement de croix, le Calvaire, la Résurrection et l'Ascension.

1. St Pierre, St Paul et St Jérôme assistent à ce Couronnement de la Vierge.

des maîtres qui précèdent : — Vittore Carpaccio, qui a peint un tableau de la Mort de la Vierge dans l'église Santa-Maria-in-Vado à Ferrare[1] ; — Cima da Conegliano, qui avait fait un Couronnement de la Madone pour les religieuses dominicaines de San-Paolo à Morgano[2] ; — surtout Titien, dont l'Assomption peinte en 1516 pour l'église des Frères-Mineurs[3], est restée comme l'honneur de l'école et comme un des trésors de l'Italie[4].

« L'arche vivante du Seigneur monte dans son repos, la face plongée dans le ciel[5]... » La Vierge, debout sur la nuée, s'élève au milieu d'un cercle d'anges admirables vers l'Éternel qui, du haut des cieux, lui tend les bras. Deux archanges apportent à Dieu le Père les couronnes qui vont ceindre le front de Marie, tandis que les apôtres, demeurés sur la terre, suivent du cœur encore plus que des yeux celle qui va régner à jamais dans la gloire du Christ. Cette peinture de Titien est trop connue pour qu'il soit nécessaire d'y insister. Elle ne relève plus d'ailleurs de l'art

1. Ce tableau a été placé dans la galerie de Ferrare. Il est signé : VICTOR CARPATHIVS VENETVS. MDVIII.

2. On lit sur ce tableau : JOANNIS BAPTISTE CONEGLIANENSIS OPVS.

3. Chiesa de' Frari.

4. Ce tableau, placé sur le maître-autel, était caché en partie par un retable de bois sculpté et se voyait mal. « *Ma quest' opera si vede poco,* » dit Vasari, t. XIII, p. 25. On a fait sagement de le transporter dans la galerie de l'Académie des beaux-arts.

5. St Jean, *Apocalypse*.

simple et naïf qui est le prélude nécessaire des œuvres de Raphaël. Les disciples de Jésus sont représentés par des figures d'une force remarquable, héroïques toutefois plutôt qu'athlétiques. Sans doute ils accordent trop au besoin de paraître, et le sentiment intérieur ne les domine pas assez. Cependant le S[t] Jean, qui porte la main à son cœur en regardant la Vierge, exprime une idée vraiment chrétienne encore; sa face virile et chaudement éclairée rayonne d'espérance et de foi. Quant à la Vierge, on la souhaiterait plus belle selon l'esprit, moins vivante selon la chair, plus immatérielle, moins massive, plus animée de cette vie surnaturelle et divine qui s'ouvre devant elle. Ce n'est qu'une femme, et plus elle met d'ardeur dans le rôle que le peintre lui impose, mieux on voit que ce n'est pas à Dieu qu'elle se donne tout entière. Mais est-il rien de plus suave que la foule des anges qui remplissent ce tableau? « Et dans ce milieu je vis, les ailes ouvertes, plus de mille anges qui lui faisaient fête, chacun d'eux différant de splendeur et de pose... »

Ed a quel mezzo con le penne sparte
Vid' io più di mille angeli festanti,
Ciascun distinto di fulgòre e d' arte[1].

A toutes ces grandes œuvres de l'art italien semblent répondre quelques traits de cette poésie épique et religieuse, où l'âme d'un peuple s'est pour ainsi

1. Dante, *Paradiso,* canto XXXI, v. 130.

dire incarnée et qui a ouvert à la Renaissance toutes les sources de l'inspiration. N'entend-on pas comme un écho des vers de Dante au milieu des accords enchanteurs qui résonnent dans le ciel de cette Assomption?... Tous ces beaux enfants appartiennent à la forte race d'un des génies les plus extraordinaires que la peinture ait jamais produits. La magie de la couleur est portée dans cette peinture à sa plus haute puissance. Voilà une de ces conceptions qui, malgré certaines défaillances, se relèvent par des traits uniques, et marquent une époque, en lui imprimant le sceau d'une souveraineté particulière. C'est ainsi que l'école vénitienne, parvenue à l'apogée de son développement pittoresque et engagée déjà dans une voie funeste pour son indépendance morale, devait comprendre l'Assomption, la fête par excellence de la Vierge. Elle y devait voir le motif des plus merveilleux spectacles, et l'occasion de fournir les preuves les plus éclatantes de cette vocation spéciale qui l'appelait à répandre l'éclat de la lumière sur toutes les œuvres de la création[1].

1. Voir au Louvre le beau dessin de Titien pour la partie inférieure de cette Assomption. — Titien a peint encore dans la cathédrale de Vérone, Santa-Maria-Matricolare, une Assomption dans laquelle la Vierge est insignifiante. Les Véronais n'en regardent pas moins ce tableau comme une des perles de leur cité, et ils ont raison. D'après le Temanza, on devrait reconnaître, dans un des apôtres, l'architecte San Micheli. Cette peinture vint à Paris au commencement du siècle. Après 1815, elle reprit la place pour laquelle Titien l'avait peinte. — N'oublions pas non plus, à la suite ou plutôt en même temps que les œuvres vénitiennes de la Renais-

Corrége, plus personnel encore que Titien, plus original, plus indépendant, mais plus voisin aussi de la décadence, a obéi à l'intuition plutôt qu'à la réflexion. Son génie, au lieu de se replier sur lui-même et de se concentrer dans sa propre substance, se répandait sur les choses du dehors, qu'il transfigurait en les enveloppant d'un jour idéal. C'est au milieu de cette atmosphère que lui sont apparues les gloires suprêmes de la Vierge. Nulle part on ne peut mieux voir et mieux comprendre ce grand artiste. Bien que de pareilles peintures n'aient rien de commun avec les tableaux de Raphaël, on se trouve là en présence d'un de ces hommes qui s'imposent avec trop d'autorité, quand on les rencontre dans toute leur force, pour qu'il soit possible de ne pas s'arrêter. — Corrége s'appartint de suite tout entier. Ce fut en 1520, l'année même de la mort de Raphaël, qu'il peignit son Couronnement de la Vierge dans la tribune de l'église Saint-Jean-l'Évangéliste, à Parme. Il n'avait alors que vingt-six ans, et ce fut la première fois qu'il manifesta dans une œuvre monumentale sa manière de voir toute nouvelle, cette ampleur de style sans précédent, cette science des raccourcis poussée jusqu'à la bizarrerie, et par-dessus tout ce sentiment du clair-obscur qui

sance, l'Assomption de Torbido (il Moro) dans la cathédrale de Vérone, le Couronnement de la Vierge de Moretto dans l'église San-Carlo à Brescia, etc...; peintures brillantes, mais excessives, et qui montrent, par leurs exagérations mêmes, les dangers contenus dans les aspirations ultra-pittoresques des maîtres de la haute Italie.

commande l'admiration au point de faire presque oublier toutes les fautes. En 1587, on agrandit le chœur de cette église, et la fresque de Corrége tomba. Ce fut sans doute un bonheur : car si cette peinture fût restée à sa place primitive, elle aurait eu probablement le même sort que la Vision de S[t] Jean peinte dans la coupole du même temple, il ne nous en resterait quasi plus rien; tandis que, un demi-siècle après la mort de Corrége, on put recueillir encore dans son intégrité le groupe principal de la Madone et du Rédempteur, que l'on voit aujourd'hui dans sa fraîcheur native à la bibliothèque de Parme... La Vierge, assise sur les nuées, s'élève au ciel, et s'abandonne avec une volupté divine au bonheur qui l'enveloppe tout entière. Elle n'est plus, selon la tradition, assise ou agenouillée vis-à-vis de Jésus; elle est encore en pleine Assomption, montant toujours, tandis que près d'elle, on pourrait presque dire derrière elle, arrive le Sauveur du monde, tenant d'une main le sceptre, et de l'autre la couronne constellée, dont il veut orner le front de sa Mère[1]. On se rappelle alors la parole de l'Apocalypse : « Un grand signe parut dans le ciel : une femme vêtue de soleil,... et sur sa tête brillait une couronne de douze étoiles... » Cette figure de Vierge est vêtue d'une robe rouge et d'un ample manteau bleu, sous lequel on ne perd rien du mouvement des membres inférieurs, la jambe droite glissant le long

1. Le Saint-Esprit, sous forme de colombe, descend aussi sur la tête de la Vierge. La figure du Christ est insignifiante.

du nuage, tandis que la jambe gauche, relevée et repliée sur elle-même, repose sur la nuée. Les bras sont croisés sur la poitrine et la main droite est délicieusement modelée[1]. Le voile de gaze, qui couvrait les cheveux, est tombé sur les épaules, et la tête, complétement découverte, apparaît radieuse, vue presque de face et légèrement de trois quarts à droite, un peu forte, mais sans rien de lourd, coiffée de bandeaux ondulés et blonds, gracieusement renversée sur l'épaule gauche et comme attirée vers la lumineuse auréole, toute rayonnante déjà des clartés surnaturelles qui se fondent comme par enchantement au milieu des ombres superposées. La bouche est doucement épanouie, et les yeux, remplis de molles clartés, sont comme noyés dans une extase infinie. On ne saurait nier la sensualité de cette image, où il ne reste plus la moindre trace des douleurs passées, où tout est joie, fraîcheur et santé, mais où le ravissement d'une âme vraiment éprise domine, et à de grandes hauteurs, le ravissement des sens. Oui, cette admirable créature est, de la tête aux pieds, frémissante de bonheur; elle livre à toutes les délices dont l'enivre son Créateur les dons matériels qu'elle a reçus de lui : mais en même temps elle porte en elle comme un signe royal, et elle met dans son action de grâces tant de cœur et tant de sincérité, que, sans pouvoir se détacher de sa beauté réelle, on se prend aussi de passion pour sa beauté

1. Cette main est la seule qui paraisse.

morale. Chacun des grands artistes de la Renaissance a exprimé l'idée chrétienne dans le langage qui lui était propre, et Corrége a eu le sien, nous l'avons vu, auquel rien ne ressemble[1]. On peut, on doit même lui préférer d'autres maîtres; mais il est impossible de lui refuser tout à fait ce qui constitue le sentiment religieux, qui n'est autre en définitive qu'une interprétation de la nature plus grandiose et plus belle que la réalité même. Ces formes presque voluptueuses ne répondent-elles pas d'ailleurs avec fidélité aux leçons tirées du cantique que l'Église elle-même redit sans cesse en l'honneur de la Vierge : « Je l'ai vue gracieuse comme une colombe qui prend son vol du bord des ruisseaux; un ineffable parfum s'exhalait au loin de ses vêtements;... et comme un jour de printemps, les touffes de roses et les lis des vallées l'entouraient... Quelle est celle-ci qui monte par le désert, comme une vapeur d'aromates, de myrrhe et d'encens?.. » Oui, la conception de Corrége est comme imprégnée de ce souffle poétique, oriental et énervant si l'on veut, mais dont la passion vibre encore à travers les âges comme au premier jour de son éclosion. Les anges qui surgissent du milieu des nuages autour de la Vierge n'ont-ils pas aussi la suavité des fleurs célébrées par le cantique? J'ai peine à me détacher de cette Vierge, tant son éclat me charme et me retient. Le mouvement perspectif est étrange et solennel; les contours s'éva-

1. V. t. I, p. 434 et 438.

nouissent au milieu des vibrations de la lumière; les formes s'éloignent, sans rien perdre d'elles-mêmes, à travers les ombres accumulées qui les noient; il semble que cette apparition, tout en s'élevant et en montant toujours davantage, ne cède rien de sa grandeur.

Pareil effet devait se produire, et d'une manière plus saisissante encore, dans la grande Assomption que Corrége avait peinte de 1526 à 1530 dans la cathédrale de Parme. Malheureusement la ruine a étendu un voile presque impénétrable désormais sur cette gigantesque conception et en a détruit les principaux traits. Ce qui reste permet cependant de comprendre le caractère et l'accent de l'ensemble, d'en reconnaître les beautés et d'en dénoncer aussi les excès... Sur un balcon circulaire, qui tourne à la base de la coupole, sont groupés les apôtres, les évangélistes, les confesseurs et tous les hôtes du ciel, qu'accompagnent d'admirables enfants. Un abîme, où vogue l'océan des nuages, sépare cette église triomphante des sommets inaccessibles où plane la Vierge, enveloppée dans un tourbillon d'anges et de séraphins. Cette Vierge, hélas! a complétement disparu. Il ne subsiste plus que la multitude des beaux enfants ailés qui gravitent comme des milliers d'atomes autour de ce centre d'universelle attraction. On ne voit plus « sourire à leurs jeux et leurs chants la beauté qui était la joie des yeux de tous les saints, » mais aux accents divins qui retentissent dans toutes les parties de cet immense espace, on comprend combien cette

beauté devait être supérieure à toute autre beauté. Sans doute il y a dans cette représentation gigantesque trop de fracas et de complications ; mais on est entraîné malgré soi dans le mouvement vertigineux qui anime la foule de ces esprits heureux, et en regardant cette fresque on croit entendre monter sous la voûte sonore le chant triomphal de l'Église au jour de l'Assomption : *Gaudeamus omnes in Domino, diem festum celebrantes sub honore Beatæ Mariæ Virginis ; de cujus Assumptione gaudent Angeli et collaudant Filium Dei.*

Corrége nous a conduits bien loin de Raphaël ; il nous a menés au delà même des confins de notre sujet et nous a placés sur un de ces sommets, radieux encore, mais d'où l'on ne domine guère plus que les perspectives de la décadence. Hâtons-nous de revenir aux traditions du xve siècle, et, pour arriver à Raphaël, allons vers les maîtres de Pérouse, en passant rapidement devant les peintres de Ferrare, de Bologne et de Sienne. — Rappelons, à Bologne, l'Assomption de Lorenzo Costa dans la chapelle Fantucci à San-Martino-Maggiore, et la Mort de la Vierge d'Ercole Ferrarese à San-Petronio. — N'oublions pas surtout l'Assomption de Francia dans l'église San-Frediano à Lucques[1], et le Couronnement de la Vierge qu'il avait peint pour le Dôme de Ferrare, composition si abondante

1. La Vierge, au milieu des anges et des séraphins, est reçue dans le ciel par Dieu le Père, qui la bénit. Plus bas sont David et Salomon, S[t] Anselme et S[t] Augustin. Devant le sépulcre rempli de fleurs est agenouillé S[t] Antoine de Padoue.

en figures, qu'on la nommait « le tableau de tous les saints[1]. » — Nommons aussi les Couronnements de la Vierge d'Antonio Razzi au couvent de Monte-Oliveto, et dans l'église San-Bernardino à Sienne[2]; ainsi que le tableau de Giacomo Pacchiarotti dans la chapelle de San-Bastiano di Montalboli, près d'Asciano[3].

Inclinant enfin vers l'Ombrie, remontons jusqu'au commencement du XV[e] siècle et regardons, dans la galerie Brera, le Couronnement de la Vierge que Gentile da Fabriano avait peint pour les Osservanti di Valle Romita près Fabriano. Ce tableau, où apparaissent sur un fond d'or le Christ et la Madone confondus dans une même gloire, en présence de S[te] Marie-Madeleine, de S[t] Jérôme, de S[t] Dominique et de S[t] François, contient déjà les germes de ferveur qui mettront plus d'un siècle encore pour parvenir à leur entier développement. — N'oublions pas non plus, parmi les maîtres fervents, Piero della Francesca, qui nous invite

1. *La tavola di ogni santi.* On lit sur ce tableau : FRANCISCVS FRANCIA AVRIFEX FACIEBAT.

2. Cette fresque ne fut peinte qu'en 1532, douze ans après la mort de Raphaël.

3. Ce Couronnement de la Vierge est de 1497. — Rappelons également l'Assomption peinte en 1511 par Bernard Fungai, au-dessus du maître-autel de l'église Fonte-Giusta à Sienne. La Vierge, vêtue d'une longue robe blanche semée de fleurs, s'élève au ciel au milieu du concert des anges. Elle est belle encore, et l'ensemble du tableau est charmant. — On voit aussi de Bernard Fungai une autre Assomption dans l'église San-Spirito, à Sienne. C'est une peinture calme et religieuse. Près du tombeau de la Vierge sont : S[t] François à gauche, S[te] Catherine à droite, et deux anges sur le devant.

à regarder l'Assomption peinte par lui dans sa ville natale, à Borgo San Sepolcro, au-dessus du maître-autel de l'église Sant' Agostino [1]... Mais c'est Pérugin, le dernier venu de ces précurseurs ombriens, qui les domine tous et en est le vrai chef. Jusqu'à lui, il n'y a que des aspirations; avec lui, ce sont des doctrines et des actes sur lesquels se fonde une école.

La grande Assomption de Pérugin, à l'Académie des beaux-arts de Florence, fut peinte en 1500 pour le maître-autel du monastère de Vallombrosa... Au sommet du tableau Dieu le Père, entre deux séraphins qui s'inclinent vers lui dans l'attitude de l'adoration, est vu à mi-corps dans une gloire circulaire où voltigent de purs esprits. De la main gauche il tient une petite sphère, emblème du globe terrestre, et de la main droite il bénit la Vierge qui monte au ciel. Au milieu du tableau, Marie, assise sur la nuée, apparaît dans une *mandorla* lumineuse circonscrite par des têtes de chérubins. Elle joint ses mains dans l'attitude de la plus fervente prière et lève ses yeux vers l'Éternel. A ses côtés, quatre anges, debout sur de légers nuages, l'accompagnent de leurs concerts [2]. Deux autres volent à ses pieds, la montrant du doigt à la terre.

1. Cette église fut cédée aux religieuses de Sainte-Claire. Le tableau de Piero della Francesca est encore sur le maître-autel; mais il a été mutilé dans sa partie inférieure lors de la restauration de l'église, afin d'être adapté aux dimensions du nouvel autel. Cette peinture est belle et incline sensiblement vers le style de Pérugin.

2. Deux de ces anges jouent du violon, le troisième joue de la harpe et le quatrième joue de la mandoline.

Au bas du tableau en effet s'étendent de belles perspectives terrestres qui accompagnent, non pas les apôtres témoins naturels de l'Assomption, mais quatre personnages empruntés à des époques diverses et à des civilisations différentes. C'est d'abord une figure tirée des plus vieilles légendes du ciel, l'archange St Michel, « le grand prince qui est le protecteur des enfants de Dieu, » comme dit Daniel; c'est ensuite St Benoît, qui nous reporte presque jusqu'à l'antiquité chrétienne; puis St Jean Gualbert, qui, né pendant l'année 1000, à l'époque la plus sombre du moyen âge, fit sortir de ce chaos un des plus beaux ordres religieux; enfin St Bernard degli Uberti, qui nous ramène vers les contemporains de Dante et nous fait songer au chef fameux des gibelins de Florence: « Regarde Farinata qui s'est dressé dans sa tombe; tu le verras de la ceinture à la tête... »

Vedi là Farinata che s'è dritto;
Dalla cintola in su tutto 'l vedrai[1].

Ainsi, dans cette peinture, tout est donné à l'idéal religieux. Aucune unité dans la conception historique, aucun lien réel qui rattache entre elles les différentes parties; mais au point de vue moral une harmonie charmante, qui naît d'un amour identique. La Vierge est gracieuse aux hommes, aux anges et à Dieu lui-même. Le ciel est rempli d'accords divins, et la terre

1. Dante, *Inferno,* canto x, v. 32.

reflète l'image du paradis. S[t] Michel y représente la puissance armée de l'Église; il a les ailes d'un ange, l'armure d'un héros, la beauté d'une vierge; campé avec une jactance naïve sur ses deux jambes écartées l'une de l'autre, il penche avec humilité sa tête coiffée d'un bonnet à aigrette, regarde de face le spectateur avec ses doux yeux et le pénètre de son invincible charité[1]. S[t] Benoît, avec sa robe de moine et sa chape de prêtre, symbolise la fervente, studieuse et mystique Ombrie[2]; ses traits sont brûlants d'ardeur et son âme monte avec ses yeux vers la Vierge. S[t] Jean Gualbert fait songer aux poétiques sommets où l'âme, fatiguée de la vie, retrouve le calme dans la contemplation; disciple de S[t] Benoît, il lève également sa tête et ses yeux vers la Vierge[3]. Enfin le cardinal Bernard degli Uberti, en nous regardant comme faisait tout à l'heure l'archange S[t] Michel, nous montre, par la douceur de ses traits, que si les républiques italiennes du moyen âge ont enfanté tous les héroïsmes et tous les crimes, elles n'ont jamais cessé de produire aussi des saints[4].

1. Selon la tradition, c'est à force d'humilité et à force de charité que l'archange S[t] Michel a triomphé de l'orgueil du démon.

2. S[t] Benoît (480-543) naquit à Murcia, en Ombrie.

3. San Giovanni Gualberto, né à Florence en 999, mourut en 1073. Après une jeunesse dissipée, il se fit moine à San-Miniato, et fonda, sous la règle de Saint-Benoît, l'ordre de Vallombrosa, approuvé par le pape Alexandre II, en 1070.

4. On lit au bas de ce tableau : PETRVS. PERVSINVS. PINXIT. A D. MCCCCC.

Nous pourrions poursuivre cette étude, multiplier les preuves presque à l'infini, regarder cette autre Assomption que Pérugin avait peinte encore à Naples pour le cardinal Caraffa[1], rappeler aussi celle qu'il avait faite dans l'église des Servites à Florence[2]... Il ne serait pas non plus sans intérêt de regarder les Couronnements de la Vierge et les Assomptions de Pinturicchio : à Rome, dans les églises de Sainte-Marie-du-Peuple[3] et de Saint-Pierre-in-Monto-

1. Ce tableau est encore dans la cathédrale de Naples. Parmi les apôtres réunis autour du tombeau de la Vierge, on remarque St Gennaro qui présente à la Madone le cardinal Oliviero Caraffa.

2. L'Orsini a signalé aussi une Assomption de Pérugin dans la prédelle d'une Vierge glorieuse qu'il attribue à ce maître et qui se trouve dans une église des Mineurs conventuels de Montone, près de Città di Castello. — Le même Orsini signale encore, comme étant de Pérugin, un Couronnement de la Vierge dans l'église de' Minori Osservanti di Fratta, appartenant au diocèse de Gubbio. Ce tableau, enlevé lors de l'invasion française, est de Pinturicchio; il se trouve actuellement dans la galerie du Vatican. Wicar en possédait le gradin. — On cite également une petite Assomption de Pietro Vannucci dans la prédelle d'une Vierge glorieuse exécutée en 1497 pour l'église de Santa-Maria-Nuova à Fano; et une autre encore à Borgo San Sepolcro, dont on trouve un fragment parmi les dessins de la collection des Offices.

3. L'Assomption de Sainte-Marie-du-Peuple est dans la donnée des maîtres primitifs. Les douze apôtres sont réunis autour du tombeau de la Vierge. Le sépulcre est vide; la Vierge, portée par des flocons de nuages, est debout dans le ciel et entourée d'une *mandorla* faite de têtes de chérubins. Deux archanges, debout aux pieds de la Madone, annoncent sa gloire au monde. Plus haut dans le ciel, quatre séraphins jouent du violon, de la harpe, de la mandoline et du tambourin... Tout cela est naïf, mais

rio[1], dans les appartements Borgia au Vatican[2]; et à Naples, dans l'église de Monte-Oliveto[3]. Le Couronnement de la Vierge de Spagna dans l'église de la Madonna-delle-lacrime, près Spolète[4]; celui de Raf-

gauche encore, et il y a tout un monde entre de pareilles peintures et les premiers tableaux de Raphaël.

1. Le Couronnement de la Vierge de Saint-Pierre-in-Montorio ne montre pas un art plus indépendant, plus avancé vers la perfection. La Vierge est assise dans le ciel en face de Jésus qui la couronne. Le Saint-Esprit, sous forme de colombe, descend entre le Christ et la Madone, tandis que le Père éternel les embrasse de ses bras démesurément longs. Deux chœurs d'anges complètent le tableau. La Vierge est grave et austère, mais sans grande expression... Cette fresque occupe le cintre demi-sphérique qui commande l'entrée de la deuxième chapelle à droite en entrant dans l'église.

2. Cette Assomption se trouve dans celle des chambres Borgia qui répond à la chambre d'Héliodore. C'est une des fresques les plus abîmées de cette salle. La Vierge est assise sur les nuées au milieu d'un concert d'anges. L'apôtre St Jean est agenouillé sur la terre à gauche du tombeau vide, et le cardinal Borgia, neveu d'Alexandre VI, est de l'autre côté.

3. Dans la chapelle de Paolo Tolosa. C'est une des meilleures peintures de Pinturicchio.

4. Cette fresque est peinte dans l'abside demi-sphérique de la petite église du village de San Giacomo, à cinq milles de Spolète. Jésus-Christ, vêtu d'une tunique rouge et d'un manteau bleu, couronne la Vierge agenouillée devant lui. Elle est elle-même habillée d'une robe rouge, d'un grand manteau bleu et d'un voile blanc jeté sur ses cheveux. L'expression est humble, mais sans grande signification. Les apôtres sont à genoux plus bas, six de chaque côté, et une multitude d'archanges accompagnent de leurs instruments et de leurs chants cette scène idéale. Quatre petits anges soutiennent au milieu du ciel le nuage qui porte le Sauveur et la Vierge.

faellino del Garbò au musée du Louvre[1]; l'Assomption de Domenico di Paris Alfani à Saint-Pierre-hors-les-Murs de Pérouse; d'autres exemples encore, pris dans l'école de Pietro Vannucci, nous aideraient à mieux comprendre l'immense supériorité que Raphaël eut, dès ses premiers pas dans la vie, sur ses condisciples et même sur son maître. Nous en avons dit assez cependant pour pourvoir assigner désormais à la conception du Sanzio sa véritable place. Nous avons parcouru le cycle presque complet des œuvres inspirées à la renaissance italienne par l'Assomption et par le Couronnement de la Vierge. Nous avons insisté en dernier lieu sur le tableau de Pérugin à l'Académie de Florence, parce qu'il est indispensable de se bien pénétrer de l'archaïsme, de la symétrie rigoureuse, de l'insuffisance pittoresque et en même temps de la spiritualité de cette peinture, pour comprendre l'harmonie tout entière de la pensée de Raphaël.

III.

Deux tableaux, rappelant des époques extrêmes et portant l'un et l'autre le nom de Raphaël, représentent le Couronnement de la Vierge. De ces deux œuvres, l'une seulement appartient tout à fait au

1. N° 200 du catalogue de ce musée.

Sanzio ; l'autre, conçue et commencée par lui, n'a été terminée par ses élèves que plusieurs années après sa mort. C'est donc sur la première que nous concentrerons surtout notre attention[1].

LE COURONNEMENT DE LA VIERGE
DE L'ÉGLISE DES FRANCISCAINS, A PÉROUSE.

Nous avons vu dans un des chapitres précédents que, en l'année 1500, Raphaël avait été mandé à Città

1. Raphaël avait laissé un troisième Couronnement de la Vierge dans un des cartons destinés aux tapisseries de la chapelle Sixtine. On sait que dans la série des grandes compositions tirées des *Actes,* il voulut figurer l'histoire de la fondation de l'Église. Pour compléter cet ensemble, il représenta au-dessus de l'autel le Couronnement de la Vierge. Malheureusement le carton de cette tapisserie et la tapisserie elle-même ont été perdus. Il en reste seulement deux gravures, l'une d'Augustin Vénitien (Bartsch, t. XIV, n° 56), l'autre du maître au Dé (Bartsch, t. XV, n° 9, p. 189), dans lesquelles l'esprit du maître rayonne encore à travers l'insuffisance d'une interprétation secondaire... Au sommet, Dieu le Père est dans sa gloire, étendant avec autorité ses bras sur le monde. Au-dessous, le Saint-Esprit rayonne au milieu de la lumière. Plus bas, sur un trône élevé et disposé en forme de niche, sont assis Jésus et la Vierge. Marie, tout entière enveloppée de son grand manteau, est toute prête à s'agenouiller devant son Fils, qui va la couronner. De chaque côté du trône, un séraphin soulève de ses bras nus un rideau et regarde avec une pieuse curiosité le glorieux spectacle. Au bas du tableau, deux anges nus tiennent ensemble une banderole. Enfin sur le premier plan à gauche St Jean-Baptiste montre la Vierge au spectateur, et le regarde avec

di Castello, où il avait peint une bannière pour l'église de la Trinité et un Calvaire pour les dominicains; nous verrons dans le volume suivant que, à la même époque, il peignit encore dans la même ville le Couronnement de St Nicolas de Tolentino pour l'église des Augustins. Ces travaux terminés, il revint à Pérouse, où il fit plusieurs tableaux parmi lesquels nous trouverons la Vierge de la comtesse Alfani et la Vierge de la collection Solly[1]. Tout cela peut bien mener jusqu'en 1502, époque à laquelle la réputation de Raphaël commençait, malgré le très-jeune âge du peintre, à prévaloir déjà dans l'école de Pietro Vannucci. Alors les plus illustres personnages de Pérouse jetèrent les yeux sur le Sanzio, et Maddalena degli Oddi lui commanda le grand tableau du Couronnement de la Vierge pour l'église des Franciscains. Ce patronage est confirmé par une lettre trouvée dans les papiers du cardinal Borgia. Dans cette lettre Raphaël se réjouit de la commande qu'il vient de recevoir de Madonna Maddalena et des autres travaux que cette haute protection doit lui procurer[2]. Or les Oddi, créatures des Borgia, ayant été dépossédés de la souveraineté de Pérouse par les Baglioni

une imposante autorité; tandis que du côté opposé St Jérôme, ayant à ses pieds le lion du désert, est absorbé dans la contemplation de Marie. Cette composition qui, par certains aspects, rappelle la Vierge au poisson, est digne de Raphaël.

1. V. au t. III de cet ouvrage, *la Vierge et l'enfant Jésus.*

2. V. Canale.

à la mort d'Alexandre VI, le 17 août 1503, il est certain que le Couronnement de la Vierge est antérieur à cette époque. Raphaël n'avait donc que dix-neuf ans quand il exécuta l'important ouvrage où il a laissé déjà des preuves si manifestes de génie personnel. Nous avons étudié précédemment dans la prédelle de ce tableau, l'Annonciation, l'Adoration des mages et la Présentation au temple. Jusqu'en 1797, ce monument tout entier resta à Pérouse, dans l'église des Franciscains. La France alors l'enleva à la Péninsule, et il fut transporté à Paris[1]; en 1815 il retourna en Italie, mais ne revint pas à Pérouse, et fut porté à Rome, où on le voit maintenant dans la galerie du Vatican[2]... Regardons ce Couronnement de la Vierge, comme nous avons regardé déjà les tableaux du gradin qui le complètent, et reconnaissons encore une fois par quel charme divin Raphaël s'est imposé dès l'école à l'amour de ses contemporains, par quelle douce autorité il a pris presque dès l'enfance possession de la postérité. Le sujet, nous l'avons vu, avait été traité mille fois depuis deux siècles; la tradition était constante, il n'y fallait rien changer. Raphaël d'ailleurs, sans penser à la moindre innovation, ne voyait encore que son maître;

1. Les panneaux du Couronnement de la Vierge étant vermoulus, on dut procéder au rentoilage de cette peinture, et elle souffrit de cette opération. Les glacis surtout se trouvèrent altérés, et les retouches qui furent faites font tache dans le tableau.

2. Dans cette galerie, on a séparé la prédelle du tableau principal.

il ne songeait qu'à recueillir ses exemples, mais en les transcrivant dans un langage où le respect et la clarté sont un des éléments de la grâce.

« Dieu a ressuscité Marie et l'a fait monter s'asseoir dans le Christ Jésus, au plus haut des cieux [1]. » Il n'a pu laisser dans le tombeau « cette chair qu'il a aimée au point de prendre racine en elle [2], » et il l'a transportée dans le ciel pour l'orner d'une gloire immortelle. La Vierge en effet reçoit la couronne des mains de son Fils. Les séraphins, les anges, les chérubins, réunissent autour d'elle leurs concerts, leurs prières, leur amour; tandis que sur la terre, les apôtres, groupés autour du tombeau rempli de fleurs, contemplent avec un pieux ravissement le bonheur qui termine une si belle vie. Ils savent qu'un miracle avait donné Jésus à la Vierge, ils voient qu'un miracle le lui rend, et que c'est ensemble l'amour maternel et l'amour divin qui la portent au ciel... Ainsi ce tableau se divise en deux parties distinctes : l'une surnaturelle et divine, l'autre réelle et terrestre; toutes deux réunies par les liens de la foi. « Là est la rose[3] dans laquelle le Verbe de Dieu se fit chair; et là sont les lis[4] dont l'odeur indique le bon chemin... »

Quivi è la rosa, in ché'l Verbo divino

1. S[t] Paul.
2. *In utero radicem egit.* (Tertullien, *De carne Christi,* 21.)
3. La Vierge.
4. Les apôtres.

Carne si fece : e quivi sono i gigli,
Al cui odor s' apprese'l buon cammino[1].

Ainsi parle Dante dans son *Paradis,* en s'inspirant de la parole de l'Ecclésiastique : « *Florete, flores, quasi lilium et date odorem*[2]. »

On trouve au musée de Lille[3] le dessin qui a préparé le groupe principal de ce tableau. En ce temps-là, en pleine Ombrie, la femme ne se livrait pas volontiers aux regards du peintre : tout au plus une grande renommée, comme celle de Pérugin, aurait été assez puissante pour lever les scrupules; mais un enfant de dix-neuf ans ne pouvait ou n'osait, et pour dessiner ses Vierges, Raphaël en était réduit à ses camarades d'école. Il a donc pris deux de ses jeunes condisciples; il les a assis et posés l'un vis-à-vis de l'autre, et il a dessiné d'après eux la charmante étude à la pointe d'argent de la collection Wicar. Ces deux adolescents, aux visages imberbes et doux, en costume d'atelier, vêtus de chausses et de justaucorps collants qui ne laissent rien perdre des formes élégantes de l'extrême jeunesse, se sont prêtés avec autant de bonne grâce que d'intelligence au service qu'on leur demandait. Non-seulement leurs gestes sont naïfs et précis, mais leurs traits sont religieux et fervents. Celui qui sera la Vierge s'incline devant l'autre, un

1. Dante, *Paradiso,* canto XXIII, v. 73.
2. Eccli., XXXIX, 19.
3. N° 701 du catalogue de ce musée.

peu moins peut-être qu'il ne fera dans le tableau; il montre également sa tête un peu trop de face encore: mais les bras sont placés comme ils doivent être; les mains sont jointes avec tout le respect qu'on peut leur demander; les jambes conserveront, sous la draperie du manteau, le mouvement qu'elles ont ici; et les pieds eux-mêmes, qui seront nus dans l'image idéale, garderont la position que leur a donnée le modèle vivant[1]. De même rien ne sera changé au mouvement de la figure qui deviendra Jésus : le geste des bras, la fonction des mains, la position du corps et des jambes, tout est définitif; il suffira de redresser légèrement la tête, et de la dessiner un peu moins de profil[2]. Ce simple croquis porte en lui déjà un parfum de virginité dont le charme est inexprimable. La nature y est interrogée avec tant de sincérité qu'elle semble n'avoir rien voulu dérober à une si loyale curiosité. On voit revivre dans cette esquisse tout l'intérêt d'un moment unique dans la vie du plus grand des peintres et dans l'histoire du plus fervent des peuples. Ce n'est encore que la réalité, mais si naïve et si vraie, partant d'une âme si résolûment éprise de la beauté, qu'il suffira d'un souffle, on le sent, pour faire jaillir de cette prose la plus suave poésie... Du dessin au tableau, en effet, la métamorphose se fait sans effort. Raphaël anéantit dans son modèle « la

1. La tête de ce modèle est nue.

2. La tête de ce second modèle est coiffée du toquet familier.

chair et le sang, qui, selon l'Apôtre, ne peuvent posséder le royaume de Dieu[1]; » il se souvient de la parole de Jésus-Christ touchant les ressuscités : « Ils seront comme les anges de Dieu[2]; » il pense à la virginité qui fait des anges sur la terre, et il *angélise* la chair, comme dit Tertullien[3]; il songe surtout à ce que doit être Marie, qui surpasse en pureté les séraphins eux-mêmes; et, transformant les indications de la nature sans en rien répudier, il arrive à faire d'un simple écolier la Mère même de son Dieu.

La Vierge est assise à la droite du Sauveur. Pour se la figurer telle qu'elle est au ciel, il n'y a d'ailleurs rien à imaginer, il faut seulement se souvenir. Marie, selon l'Église, demeure au milieu de sa gloire, telle absolument qu'elle était sur la terre; car elle n'avait rien de « cette chair de péché, » dont parle S[t] Paul, et, « étant toute pure, elle devait être incorruptible. » Raphaël, la représente donc, dans son couronnement, humble et confiante devant son Fils, comme il l'a montrée, au début de cette étude, soumise et courbée devant l'ange au jour de l'Annonciation[4]. On se souvient du psaume de David : « Je vois à votre

1. *Caro et sanguis regnum Dei possidere non possunt.* (I Cor., xv, 50.)

2. *Erunt sicut angeli Dei.* (Matth., XXII, 30.)

3. *Angelificata caro.* (*De resurr. carn.*, p. 26.)

4. V. l'Annonciation de la prédelle même du tableau qui nous occupe, p. 54 du présent volume.

droite, ô mon prince, une Reine en habillement d'or, enrichi d'une merveilleuse variété. Toute la gloire de cette fille de roi est intérieure; elle est néanmoins parée d'une broderie toute divine. Les vierges après elle se présenteront à mon Roi; on les lui amènera dans son temple avec une sainte allégresse [1]. » De cette royale vision, Raphaël, répudiant tout l'éclat extérieur, n'a gardé pour Marie que la gloire intérieure. La Mère du Verbe conserve dans le ciel le vêtement même qu'elle portait sur la terre : une simple robe rouge et un grand manteau bleu. La robe, tout en dégageant le cou, enveloppe sévèrement la poitrine et les bras [2]. Le manteau est doublé de vert; ramené sur la tête en forme de capuchon, il descend sur les épaules, s'attache sur la poitrine, ne dégage que les avant-bras, couvre de ses plis abondants les membres inférieurs, et ne laisse voir que l'extrémité du pied droit qui est nu. Rien de plus austère que cet ajustement, où sont seulement rappelées les couleurs emblématiques des trois vertus qui entourent la Vierge comme d'une triple auréole. Mais ce que Raphaël, dans sa foi naïve, a surtout exalté, ce sont les qualités morales qui ont préparé à Marie le plus glorieux des trônes. La tête de cette Vierge est d'une délicieuse pureté. Elle est doucement inclinée et se montre de trois quarts à droite. Deux modestes bandeaux de cheveux

1. Ps. XLIV, 10, 14-16.
2. Les mains se joignent seulement du bout des doigts.

blonds se risquent à paraître sous la draperie du manteau, et encadrent le front, qui est élevé, selon la tradition ombrienne ; un voile d'ailleurs les couvre et couvre aussi le haut du front, pour descendre ensuite le long des joues et tomber jusque sur le cou, voile transparent, qui ne cache rien, n'a plus rien de la rigidité que lui donnaient les anciens maîtres, et ajoute seulement un trait extérieur à la pudeur native de ce jeune visage. Les yeux abaissés sont d'une remarquable douceur ; le nez est finement dessiné ; la bouche est petite, vivement accentuée, mais avec une harmonie qui exclut toute exagération ; le galbe des joues est ferme, sans rien de lourd ni de trop plein. C'est là, on n'en saurait douter, une Vierge ombrienne et péruginesque, mais qui ne saurait appartenir à aucun peintre de Pérouse ou de l'Ombrie, sinon à Raphaël. Raphaël, tout jeune qu'il était encore, y a mis déjà son empreinte; et en regardant attentivement cette fleur à peine éclose, on prévoit la splendeur de son complet épanouissement. Cette Vierge, dira-t-on peut-être, n'est encore qu'une enfant. Soit : mais dans cette enfance même elle est divine. N'y a-t-il pas d'ailleurs quelque chose d'éminemment poétique au point de vue religieux à se figurer la Mère du Christ se revêtant pour l'éternité de cette jeunesse idéale que les luttes, les douleurs et les sacrifices de la vie avaient pu momentanément obscurcir, mais non point effacer? N'est-il pas remarquable surtout de voir un peintre qui n'a pas vingt ans répudier l'appareil

éclatant dont il lui était si facile d'enrichir son tableau, rejeter les broderies, les paillettes et les rayons d'or, et ne chercher que dans la beauté pure les preuves de l'immortalité? Voilà ce qu'a fait Raphaël au début de sa vie. Il a trouvé dans la chair « quelque chose qui n'est pas de la chair [1]; » la nature et la grâce sont venues à son aide pour imprimer à sa conception la double marque de l'amour maternel et de l'amour divin [2]; sans tenter une lutte impossible avec les images de l'Écriture, sans mettre la lune aux pieds de sa Vierge et les étoiles autour de sa tête, sans vouloir la pénétrer des rayons du soleil [3], il a fait appel seulement à la virginité, et il a peint, dans « la Servante du Seigneur, » la femme qui, sainte entre toutes les femmes, s'est préparé un trône par son humilité même.

La Vierge, nous le voyons dans tout le cours de cette étude, a livré tout de suite à Raphaël le mystère de sa grâce. Il en a été de même de l'enfant Jésus, mais non pas du Christ, et la figure qui représente le Sauveur dans ce Couronnement de la Madone, bien loin d'être irréprochable, n'est pas même satisfaisante. La pose

1. *Habet aliquid jam non carnis in carne.* (St Augustin, *De sancta virgin.*, n° 12, t. VI, col. 346.)

2. « Pour former l'amour de Marie, dit St Amédée évêque de Lausanne au XIIe siècle, deux amours se sont joints en un : *Duæ dilectiones in unam convenerant, et ex duobus amoribus factus est amor unus.* » C'est là d'ailleurs une paraphrase de la parole du psaume : « *Abyssus abyssum invocat :* Un abîme appelle un autre abîme. » (Ps. XLI, 8.)

3. *Mulier amicta sole,* etc. (Apocal., XII, 1.)

et le geste cependant sont ce qu'ils doivent être et ce qu'on les a vus dans le dessin de la collection Wicar ; l'ajustement de la robe violette est convenable, ainsi que l'arrangement de la draperie rouge qui tombe de l'épaule droite et enveloppe le bas de la figure. Le regard dont le Sauveur couvre sa Mère marque bien la tendresse : mais la bouche a une expression douteuse et manque en outre de noblesse dans la forme ; le cou est trop épais ; la tête est mal construite dans son ensemble, la barbe et les cheveux s'y adaptent gauchement. De sorte que, dans ce tableau, le personnage principal, en qui devrait se concentrer la beauté par excellence, est celui qui laisse le plus à désirer. Cela n'est point étonnant : car en dégageant l'intuition divine qui a révélé à Raphaël la nature angélique des vierges et surtout de la Vierge, on conçoit qu'il ait fallu, même à ce génie privilégié, une longue patience et la pratique assidue de tous les ordres de beauté répandus sur les créatures, pour pouvoir les résumer ensuite dans le Christ, homme et Dieu tout ensemble. Ainsi Raphaël, tout jeune encore, a peint des Vierges et des enfants Jésus qui ne déparent pas la longue filiation de ses chefs-d'œuvre[1] ; quant au Rédempteur, ce n'est qu'une fois arrivé à l'apogée de sa force qu'il a eu la puissance nécessaire pour s'en approcher. La tête de Christ qu'il a peinte en 1506 dans la Mise au tombeau du palais Borghèse est encore, nous

1. V. au tome III de cet ouvrage.

l'avons vu, très-insuffisante, et demeure presque une lacune au milieu de cet admirable tableau. Dès cette époque il a bien pu montrer le Sauveur prenant au sein de la mort possession d'une jeunesse éternelle, et le dessin du musée Britannique est un de ces traits de génie qu'on ne peut dépasser; mais le Christ lui-même, avec la réalité de son âge et de sa beauté humaine, ce n'est qu'en 1517, dans le *Spasimo di Sicilia*, que Raphaël en a véritablement entrevu l'image.

Si Raphaël n'a pu s'élever en 1502 jusqu'au Christ de Dieu, il se retrouve lui-même dès cette époque et comme au milieu des siens parmi les anges. Il a introduit dans son tableau deux séraphins jouant de la lyre et du tambourin derrière la Vierge, et deux autres jouant de la viole et du violon derrière le Sauveur. Il a fait en outre surgir de la nuée deux anges, qui se tiennent aux pieds de Marie et de Jésus; tandis qu'au sommet de sa composition il a placé symétriquement huit têtes de chérubins, comme autant de lueurs qui dominent le tableau. Or tout ce concert céleste résonne de la plus délicieuse harmonie. — Les séraphins, sveltes et élégants dans leurs robes longues et flottantes, admirent la Reine qui leur est donnée et rendent grâces à Dieu par de divins accords. Ils appartiennent tous les quatre à cette famille idéale et innombrable, toujours identique à elle-même bien que se renouvelant sans cesse, dont Raphaël a suivi la trace lumineuse d'un bout à l'autre de son œuvre. Beaux

comme des vierges, on les dirait sans pesanteur; ils posent sur les nuages sans paraître les toucher, et sont au ciel comme dans la seule patrie qui leur convienne. Considérez surtout celui qui joue du violon[1]; et pour comprendre par un nouvel exemple comment Raphaël s'appuie toujours sur la nature, regardez en même temps le dessin qui a préparé cette figure[2]. C'est une étude que le Sanzio a faite encore à la pointe d'argent d'après un de ses compagnons. Il a saisi là sur le vif la manière dont il fallait tenir l'archet et le violon, les bras et les mains, ainsi que la position que devaient prendre les jambes; et déjà il a imprimé à la tête de son modèle un caractère d'exquise pureté, la candeur et l'extase qui sont de l'ange plutôt que de l'homme[3]. Revenant ensuite à son tableau, il a incliné légèrement la tête de son séraphin sur l'épaule gauche, et a donné ainsi à toute la figure plus de mouvement qu'elle n'en avait dans le dessin. Il a en outre jeté sur ce corps svelte et élancé une tunique flottante, dont

1. Ce séraphin se trouve être le dernier à droite.

2. Ce dessin fait également partie de la collection Wicar, au musée de Lille.

3. Cette tête est encore coiffée de son toquet. Une draperie flottante est indiquée par-dessus le costume d'atelier. — On trouve en outre sur la même feuille une autre figure jouant du luth; mais cette ébauche sans doute n'a pas satisfait Raphaël, car il n'y est pas revenu dans son tableau. (V. le n° 707 du catalogue du musée de Lille.) — L'université d'Oxford possède l'esquisse à la plume d'un autre joueur de luth, faite aussi en vue du même tableau. Ce dessin vient de la collection Antaldi.

les nuances changeantes oscillent tour à tour entre le jaune et le rouge, le vert et le rose; il a donné des ailes à cette noble créature, il a coiffé sa tête de longues boucles pendantes, et pour imprimer à ses traits quelque chose de divin, il n'a eu qu'à poursuivre la pensée qu'il avait ébauchée déjà dans son dessin. — Quant aux anges, ce ne sont encore que de beaux enfants, mais qui portent en eux dès ce moment le germe des beautés supérieures que nous admirerons bientôt dans les plus grandes conceptions de Raphaël. — Les chérubins enfin, suspendus à la voûte céleste, sont attentifs et pleins d'admiration au-dessus de Marie et de Jésus[1]. Ces flammes pieuses, « qui se font un capuce de leurs six ailes,... descendaient de degré en degré dans la fleur, et répandaient en agitant leurs ailes la paix et l'ardeur qu'elles venaient d'acquérir[2]... » Les uns regardent avec une gravité naïve la Vierge et le Christ; les autres semblent vouloir communiquer au spectateur l'ivresse qui les anime... Voilà les cieux, tels qu'ils apparaissent au génie naissant du Sanzio

1. Ils sont disposés symétriquement : deux au milieu entre Jésus et Marie, trois au-dessus de la Vierge et trois au-dessus du Sauveur.

2. Che di sei ali fannosi cuculla,
. . . .
Quando scendean nel fior di banco in banco
Porgevan della pace e dell' ardore,
Ch' elli acquistavan ventilando il fianco.
(*Paradiso,* canto IX, v. 78, et canto XXXI, v. 16.)

pour lui révéler les mystères de la gloire de Marie. Ces anges et cette Vierge même nous rappellent encore les douces visions qui charmaient le *Rêve du Chevalier* au début de cette étude.

Au-dessous de ce merveilleux spectacle, sur la terre animée des plus riantes perspectives, les apôtres sont tous réunis autour du tombeau de la Vierge, où fleurissent les lis et les roses. Ces âmes fidèles pénètrent à la suite de la Mère du Verbe jusqu'à l'essence même de Dieu, où ils entrevoient le terme de leurs espérances. La Vierge les tient dans un respectueux silence, et le cantique qu'elle redit au fond de son cœur dans l'éternité descend du ciel pour que l'Église le répète à jamais : « Mon âme exalte le Seigneur de tout son pouvoir, et mon esprit est saisi d'une joie infinie en Dieu mon Sauveur ; parce qu'il a regardé le néant de sa servante; et voici que toutes les générations m'appelleront bienheureuse[1] ! » — S[t] Thomas, vêtu d'une robe violette et d'un manteau blanc, est debout au milieu[2], et divise en deux groupes distincts les amis de Jésus. Pour rassurer sa foi chancelante, la Vierge, en montant dans sa gloire, a laissé sa ceinture entre ses mains. Dès lors il ne peut plus douter, et ses yeux, ravis de reconnaissance, se lèvent avec amour pour contempler le glorieux mystère. Sa tête jeune et belle est sans barbe ; une longue chevelure

1. Luc, I, 46-48.
2. Derrière le tombeau qui est vu de biais.

brune, rejetée en arrière, semble aider au mouvement qui la renverse et la tourne vers les cieux. Les yeux sont illuminés d'une clarté surnaturelle; ils font plus que voir, ils croient. Le raccourci du visage manque, il est vrai, d'exactitude, et au point de vue du dessin cette tête n'est pas irréprochable; mais l'idée qu'elle exprime a une telle élévation, que, en présence de cette idée, la correction et la pédagogie perdent presque leurs droits[1]. — A droite de S[t] Thomas est S[t] Pierre, « l'antique père de la sainte Église, à qui le Christ confia les clefs de cette fleur de beauté... »

Dal destro vedi quel padre vetusto
  Di santa Chiesa, a cui Cristo le chiavi
  Raccomandò di questo fior venusto[2].

Habillé d'une tunique bleue et d'un manteau jaune, il tient de la main droite une clef d'or et de la gauche un livre relié de rouge. Sa tête accentuée avec énergie est d'une belle couleur; ce qui reste de cheveux sur le crâne est blanc, ainsi que la barbe qui couvre le bas du visage. Les yeux levés au ciel, le chef des apôtres « voit ce qu'il a cru si fermement... »

1. On trouve encore dans la collection Wicar (n° 700) une belle étude à la pierre noire de la tête et des mains de l'apôtre S[t] Thomas. Le caractère et le mouvement de la tête sont trouvés... On voi de nouveau par cet exemple la distance qui sépare un dessin d'un tableau, et que Raphaël était un dessinateur presque consommé, quand il n'était encore qu'un peintre sans expérience.

2. *Paradiso*, canto XXXII, v. 124.

O santo padre, o spirito, che vedi
Ciò che credesti [1]. . . . .

— S[t] Matthieu se tient derrière S[t] Pierre, regardant avec une pieuse attention le sépulcre orné de fleurs. On ne découvre que la tête virile et forte de cet apôtre[2]. — S[t] André est plus en vue. C'est un vieillard dont les années ont grandi le courage et l'ardeur. Le corps tourné vers le tombeau, il porte sa tête du côté opposé vers un de ses compagnons, auquel il montre la tombe fleurie[3]. Cette figure est aussi vigoureusement peinte que spirituellement dessinée. Les traits sont d'une grande noblesse; le front est chauve; une longue barbe descend jusque sur la tunique rouge, que recouvre presque entièrement un long manteau vert. — Derrière S[t] André et sur le second plan se trouve S[t] Mathias, « élu à la place que perdit l'âme traîtresse. »

. . . . sortito
Nel luogo che perdè l'anima ria[4].

On ne voit que sa tête et le haut de sa tunique rouge. Il contemple le ciel avec une confiance heureuse et presque attendrie[5]. — La figure de S[t] Jean est de toutes la plus en évidence. Raphaël lui a donné une importance

1. *Paradiso,* canto XXIV, v. 124.
2. Sa barbe et ses cheveux sont bruns.
3. C'est de la main droite qu'il désigne le tombeau. La main gauche tient un livre fermé, dont la couverture est violette.
4. Dante, *Inferno,* canto XIX, v. 95.
5. Sa barbe et ses cheveux sont châtain clair.

spéciale et un soin particulier, l'a placée sur le premier plan et n'en a rien caché par le tombeau. Il lui a conservé la jeunesse et la beauté sous lesquelles la tradition a consacré l'apôtre que Jésus donna pour fils à sa Mère. C'est là sans doute un anachronisme devant l'histoire ; mais l'effet pittoresque y gagne, et l'idée religieuse s'en exalte davantage. St Jean donc apparaît ici comme « la splendeur illuminée » dont parle Dante...

Così vid' io lo schiarato splendore [1].

Vêtu d'une tunique blanche et d'un manteau rouge, il tient de la main droite le livre de ses évangiles et lève la gauche avec admiration. La vision qu'il décrira un jour en image dans son Apocalypse se déroule en réalité devant ses yeux. Sa jeune tête, toute rayonnante d'un amour divin, est coiffée d'une longue chevelure blonde qui descend jusque sur ses épaules, et ses yeux ravis s'élèvent avec délices jusqu'aux lumières du ciel. Cette figure de St Jean était pour la peinture ombrienne un thème de prédilection ; Raphaël devait s'en éprendre dès sa jeunesse, y appliquer son esprit, y mettre aussi son cœur, et y laisser à son insu quelque chose de sa propre ressemblance [2]. — Derrière St Jean, on aperçoit encore de ce côté l'apôtre Simon. On ne voit que sa tête et le haut de sa tunique bleue. Il

1. *Paradiso,* canto XXV, v. 106.

2. Voir, pour la tête de ce St Jean, l'esquisse à la plume de la collection de l'Académie des beaux-arts, à Venise.

regarde avec surprise vers le tombeau, en suivant l'indication de la main de S[t] André. — Du côté opposé, à gauche de S[t] Thomas, on reconnaît S[t] Paul. Vêtu d'une tunique verte et d'un manteau rouge, tenant de la main gauche un livre relié de bleu et appuyant la main droite sur la garde d'une longue épée, il fixe ses yeux sur le tombeau et médite le mystère de cette résurrection. Sa tête est coiffée d'une épaisse chevelure brune, et son visage est en partie couvert par une longue barbe bouclée de même couleur. C'est la reproduction textuelle du type adopté par Pérugin, et il n'y a pas de la part de l'élève la moindre tentative d'émancipation. Les traits de l'apôtre sont beaux, mais insuffisants, et n'annoncent rien encore de cette force que Raphaël saura leur imprimer un jour[1]. — Derrière S[t] Paul, paraît la tête vénérable et tout ombrienne aussi de S[t] Barthélemy; tandis qu'à côté de l'apôtre des gentils, S[t] Jacques le Majeur lève ses mains avec admiration devant les fleurs qui ont pris la place de la Vierge. — La figure de S[t] Thaddée, placée sur le premier plan à droite, répond à celle de S[t] Jean que nous venons de voir du côté opposé. Vêtu d'une robe rose et d'un manteau vert, il est jeune aussi, lève également la tête et les yeux vers le ciel, en portant la main gauche à son cœur et en montrant de la main droite le sépulcre de Marie. Les

1. Surtout dans les cartons pour les tapisseries du Vatican, et, dans le tableau de la Sainte Cécile. (V. t. III, *la Vierge glorieuse*.)

pieds, comme ceux de l'apôtre bien-aimé, sont nus et d'un dessin encore un peu sec. Les draperies sont d'une exécution très-soignée; on voit que de ce côté Raphaël a fait résolûment un effort vers le mieux, et qu'il veut en finir avec les plis cassés et durs qui caractérisent son maître. Avant de peindre ce manteau, il en a plusieurs fois étudié les détails dans un dessin à la pierre noire que l'on conserve avec les précédents au musée de Lille[1]. — S[t] Jacques le Mineur enfin, vêtu de noir et portant la main droite à sa poitrine, termine le tableau. C'est une ravissante image, jeune, blonde, toute gracieuse et virginale, dans laquelle une tradition locale a voulu reconnaître aussi le portrait de Raphaël lui-même à l'âge de dix-neuf ans[2].

Tous ces apôtres sont péruginesques encore. On ne saurait s'étonner de retrouver en eux des types tout créés et comme stéréotypés dans l'école; mais ce qui surprend, c'est de les voir avec une variété d'expressions, avec une élévation de style, dont aucun peintre avant Raphaël n'avait eu le pressentiment. Parmi les œuvres de Pérugin, il en est certainement de plus fortes que celle-ci; on n'en connaît point où brille un génie semblable. La symétrie de l'arran-

1. V. le n° 703 du catalogue de ce musée.

2. V. Cesare Crispolti, *Perugia augusta descritta.* (Perugia, 1648, petit in-4°.) — Quant aux noms que nous avons donnés aux apôtres, nous ne nous dissimulons pas ce qu'ils ont d'arbitraire pour plusieurs d'entre eux. Nous avons seulement considéré ce qu'il y avait de plus vraisemblable dans ces dénominations.

gement général est déjà rompue par je ne sais quoi d'individuel et de spécialement approprié à chaque figure. Chacun de ces douze personnages porte, selon son âge et sa condition un caractère particulier de sainteté, doux dans les uns, énergique dans les autres, calme et profondément convaincu dans tous. Il y a là en outre, redisons-le une fois encore, un art spécial que Pérugin n'a jamais possédé, l'art de la composition, l'art qui préside à l'agencement des groupes. Raphaël, tout en adoptant les errements de son maître[1], sent déjà la nécessité de réunir les figures entre elles par des liens pittoresques et moraux. Considérons au hasard un tableau de Pérugin où se trouvent rassemblés un grand nombre de personnages : ôtons-en un, modifions-en un autre, à celui-ci substituons celui-là, l'ensemble restera tel à peu près qu'il était d'abord. Il n'en est déjà plus ainsi des apôtres réunis par Raphaël autour du tombeau de la Vierge : étant donnée l'idée générale qui les domine tous, on ne saurait toucher à aucun d'eux sans que l'unité de cette idée soit aussitôt compromise. Voilà un des traits essentiels par lesquels Raphaël révèle sa vocation dès l'école. Sans révolte, sans bruit, avec toutes les apparences de la plus entière soumission, l'élève déjà travaille en maître et jette ainsi, dès ses premiers ouvrages, les germes de sa domination.

1. Notamment les ornements d'or dont il a enrichi les vêtements de quelques-uns des apôtres.

Il est bon de regarder aussi le paysage qui complète ce tableau. Des collines verdoyantes s'inclinent en pentes douces vers une vallée centrale, qui fuit à perte de vue vers des horizons lointains, où les hautes montagnes se fondent avec le ciel au milieu des rayons d'or du soleil couchant. A mi-chemin, une petite ville est assise au bord d'une rivière, qui coule doucement à travers ce beau pays. Çà et là quelques jolies fabriques montrent leurs silhouettes élégantes, tandis que des groupes d'arbres balancent dans l'air pur leurs rameaux embaumés. Tout est calme, frais, harmonieux, reposé dans ces lignes. C'est comme un printemps idéal, une terre bénie, d'où l'âme heureuse s'élève sans effort vers les régions éternelles.

LE COURONNEMENT DE LA VIERGE DU COUVENT DE MONTE-LUCE, A PÉROUSE.

A la fin de l'année 1505, Raphaël, après un premier séjour à Florence, se trouvait à Pérouse. Trois ans environ s'étaient écoulés depuis qu'il avait peint dans cette ville même le Couronnement de la Vierge pour l'église des Franciscains. L'abbesse du couvent de Monte-Luce, « Suor Chiara de Messer Francesco de' Mansueti de Procia, » venait de mourir, et avait voué en mourant un tableau d'autel à la Vierge Marie. Aussitôt les religieuses s'étaient mises en quête du meilleur peintre, et leurs directeurs, d'accord avec

les bourgeois de la ville, avaient désigné le Sanzio. En conséquence de ce choix, un contrat intervint le 29 décembre 1505 entre la communauté et « maître Raphaël d'Urbin, » celui-ci s'engageant à peindre pour l'église du couvent un tableau d'autel, et reconnaissant avoir reçu par avance un à-compte de trente ducats d'or[1].

1. Dans un manuscrit de la bibliothèque de la ville de Pérouse, intitulé : *Iste est liber reformationis, vel memorialis flentis monasterii S. M. Montis lucidi extra mœnia perusina,* on lit, à la page 46, la note suivante : « A dì 29 del mese de decembre 1505. Nel tempo de lo offitio della sopradetta Abatessa (Suor Chiara de Messer Francesco de' Mansueti de Procia) fu ordinato se dovesse fare una tavola o vero cona grande per lo Altare Magiore de la Chiesa de fuora come molte volte era stato ragionato depinta cum l'Assumptione della Verg. Ma come se conviene in essa Chiesa : et perchè questo era el terzo anno et circa al fine del suo offitio non fu tempo da poterne fare allora. Ma fece trovare el Maestro el migliore si fosse consigliato da più cittadini : et anco dali nostri Venerandi Padri li quali havevano vedute le opere sue : lo quale si chiama Maestro Raphaello da Urbino, et con esso fu facto el pacto con lo contracto ricolte et testimonj al bancho de Cornelio de Randoli da Procia : et dal nostro Factore Ser Bernardino da Chanaglia li furono dati in mano per arra trenta ducati tutti de oro come Maestro Raphaello adomandò. Le ricolte furono lo predicto Cornelio de Randoli et Venciolo de Messer Sacramotre : e tucto questo ne appare el contracto per mano de Ser Giacopo Coppo Not. del Monast. Li detti trenta duchati furono dati al dette Fattore per mano de me Sora Baptista indegnamente Abbadessa che esso li desse al Maestro : furono de la lemosina de Sora Illuminata de Perinello che le haveva da spendere in cose di Chiesa. » — Dans les *Opere del Consigliere Lodovico Bianconi* (Milano, 1802, t. IV, p. 52), il est dit que, le 23 décembre 1505, Rafael de Bernardino Chanaglia reçut de l'homme d'affaires (*fattore*) du couvent de Monte Luce la somme de trente ducats d'or. (Vasari, t. II, p. 311.)

Mais d'autres travaux rappelèrent en même temps Raphaël à Florence, et il lui fut impossible de faire honneur à cet engagement. Qu'eût fait alors du Couronnement de la Vierge ce jeune homme que l'admiration publique proclamait maître à vingt-deux ans? La Mise au tombeau préparée en 1506 et peinte en 1507 répond à cette question. Toujours est-il qu'on ne trouve en 1505, ni dans les années suivantes, aucune trace des études que Raphaël aurait dû faire alors en vue de ce tableau. Plus de dix années se passèrent sans qu'il en fût même question. Le 21 juin 1516 seulement les religieuses de Monte-Luce, s'appuyant sur leur droit, exigèrent de Raphaël un nouveau traité, par lequel il s'engagea à livrer son tableau pour le jour de l'Assomption de l'année suivante (15 août 1517) [1]. Et pour témoigner ses regrets,

1. On trouve, à la page 57 du recueil déjà cité, l'acte suivant, relatif au tableau du Couronnement de la Vierge : « Al nome di Dio XXI di Giugno MDXVI in Roma. Sia noto, et manifesto a qualunque leggerà la presente scripta come M. Raphaelo da Urbino pictore toglie a fare, e dipingere una Tavola ovvero Cona per le Monache del Monasterio di Monteluce extra muros Perusinos con li infrascripti pacti, et Capituli che qui di sotto se annotaranno, etc. In prima, che dicta Tavola sia dell' altezza et grandezza che fu ragionata nel primo disegno dato dal prefato M. Rafaelo con la Inconorazione de la gloriosissima Nostra Donna : con li Capitoli in modo, e forma che in esso primo disegno se dimostra ad uso de bono optimo et leale Maestro dipinta di fini et boni colori secondo ad tale opera se conviene : Et che prefato M. Raphaelo sia obbligato fare dicta Tavola sive Cona, et depingere solum la Istoria supradicta in lo campo o vero vano de dicta tavola in Roma a sue spese de leg-

le Sanzio rabattit vingt ducats d'or sur la somme de cent vingt ducats primitivement fixée. Mais les bonnes

name, colori et oro che ne intrasse : et omnia altra cosa, et spesa che andasse per far depingere et finire de tucto punto dicta Tavola : Ma la Cassa, chiodi, corde et amagliatura, vectura et gabelle da essa per condurla da Roma a Perugia vadi a spese de esse Monache : Quale opera prefato M. Raphaelo promette dare finita per tempo de uno anno da hioggi videlicet ad summum ad tal tempo che dicta Tavola sia conducta in Perugia adeo che il giorno della sagratissima festa della Assumptione che sarà adì 15 agosto del 1517 sia perfecta et messa in opera nello altare della Chiesa del dicto Monasterio de Monteluce. Ma la predella Cornicione frigio et come altro adornamento de dicta Tavola, et pictura de esse cose se debbia fare et dipingere in Perugia videlicet il legname intaglio Magisterio colori oro, et omne altra casa, che vi andasse a tutte spese de M. Berto de Giovanni pictore supradicto, et in questa opera Compagno electo da prefato M. Raphaelo, et accettato da prefate Monache, qual M. Berto habbi etiam a dipingere tutte le cose contenute in lo presente Capitulo videlicet predella cornicione etiam : Et sia obligato ultra li adornamenti depinger in la predella la Natività de prefata gloriosissima Nostra Donna, suo sposalitio et sua sanctissima morte ovvero transito. Le quali tucte cose videlicet ornamenti predella etiam prefato M. Berto sia obligato fare ad suo uso de bono et leale Maestro et per termine ut supra notato videlicet che se possa ponere in opera et sia perfecta per la Festa de Santa Maria d'Agosto 1517 ut supra : Per le quali opere et picture le prefate Monache siano obligate pagare et cum effecto numerare alli prefati M. Raphaelo et M. Berto ducati doicento d'oro in oro de Camera videlicet ducati cento venti simili a lo prefato M. Raphaelo per sua mercede et premio de la tavola come de sopra : De li quali ducati cento venti prefato M. Raphaelo ha havuti da prefate Monache ducati venti simili per arra et parte de pagamento. Et a prefato M. Berto ducati octanta simili videlicet per legname, intaglio, colori, oro, pictura et ornamento de dicta predella, pilastri, cornicioni, fregi et omne altra cosa, che andasse per ornamento de essa tavola de li quali

sœurs comptaient en 1516 sans le bon plaisir du pape, comme elles avaient compté en 1505 sans les exigences des nobles florentins. Raphaël ne s'appartenait pas. En ce temps-là, un engagement avec un petit ne valait rien devant la volonté d'un grand. A peine le Sanzio commençait à esquisser les études préliminaires du tableau de Monte-Luce, que Léon X l'appela à Florence pour y étudier la façade de San-Lorenzo. De retour à Rome, de nouveaux travaux l'accablèrent de toutes parts; et quand le 13 avril 1520 il succomba prématurément sous une charge devenue trop lourde, le Couronnement de la Vierge qu'il avait dû livrer

ducati octanta prefato M. Berto ne ha avuti da prefate Monache ducati dieci simili per arra et parte da pagamento. Et li pagamenti se debbiano fare in questo modo cioè ducati sexanta nel principio de lo lavoro computati pero li ducati trenta supradicti, che li prefati hanno havuti come de sopra : Et ducati septanta debbano havere facta la metà della opera, et altri septanta che sarà lo residuo de dicti ducati doicento, quando dicta opera sarà finita, et conducta al dicto Monasterio : Cioè a ciascuno de loro la sua rata da per se de tempo in tempo come de sopra. Et se per caso nel condurre da Roma a Perugia dicta tavola per qualche sinistro evento havesse qualche lessione prefato M. Raphaelo sia tenuto acconciarlo. — Io Raphaelo son contento quanto de sopra è scripto et a fede ho fatto questa de mia mano in Roma die dicta et sono contento haver il mio pagamento videlicet ducati cento finita tutta la opera non obstante quanto nel penultimo Capitolo se contiene. — Io Alfano Alfani da Perugia come procuratore de le prefate Monache prometto se observerà quanto de sopra se contiene, et in fede mi sono qui de propria mano subscripto Romae die dicta. — Et io Piernicolo Alevolino da Rocchacontrata de voluntà delle soprascripte parte ho scriptili soprascripti Capituli di mia propria mano.» (Passavant, t. II, p. 311-313.)

d'abord en 1505, puis en 1517, était à peine commencé. Quatre années s'écoulèrent encore avant que Jules Romain et François Penni, les successeurs du maître et les héritiers de ses engagements, se décidassent à peindre ensemble ce tableau, qui fut enfin placé sur l'autel de l'église de Monte-Luce le 21 juin 1525[1]. Il y resta jusqu'en 1797. Alors les armées de la République l'enlevèrent et le transportèrent à Paris[2]. En 1815, il revint en Italie; mais, comme le Couronnement de la Vierge de l'église des Franciscains, il se trompa de route, et, au lieu de retourner à Pérouse, alla à Rome, où il prit place aussi dans la galerie du Vatican. Or ces deux peintures, rapprochées l'une de l'autre, permettent une comparaison directe, précise, pleine d'enseignements utiles; la seconde

1. Dans le registre qui provient des archives du couvent de Monte-Luce, on lit encore à la page 67 : «1525. *Item.* Nel predicto millesimo l'ultimo anno dello offitio della azienda sora Veronica fu portata la cona nostra da Roma essendo fornita de pingere, la quale per molti anni innanzi la buona mem. della Reverenda Anzienda sora Baptista aveva data commissione fosse facta e penta per lo altare della chiesa de fore come appare al presente. » — D'après d'autres indications fournies par le même registre, la suora Battista mourut le 23 mars 1523, et le tableau d'autel arriva à Pérouse le 21 juin 1525.

2. Le gradin seul de ce tableau resta à Pérouse, où on le voit encore dans la sacristie de l'église du couvent de Monte-Luce. Il comprend quatre sujets : la Naissance de la Vierge, datée 1525; sa Présentation au temple; son Mariage et sa Mort. On sent dans ces compositions l'influence de Raphaël; mais son esprit n'y est plus.

montrant, par ses excès mêmes, ce qu'il y a de divin dans la simplicité de la première; toutes deux mesurant avec exactitude la distance qui sépare Raphaël, même dans les naïves inspirations de sa jeunesse, de ses meilleurs élèves travaillant après sa mort et sur ses propres indications.

Le Couronnement de la Vierge du couvent de Monte-Luce reproduit à peu près, comme disposition générale, celui de l'église des Franciscains. Il est divisé encore en deux parties distinctes, la zone céleste et la zone terrestre, l'une peinte par Jules Romain, l'autre par le Fattore.

La Vierge, dans le ciel, est assise en face du Christ, comme elle était dans le tableau peint en 1502, avec cette seule différence que les mains, au lieu d'être jointes, sont croisées sur la poitrine. Si la pose est à peu près la même, le sentiment est loin d'être identique. A la place de la Vierge si humble et si vraiment vierge que nous admirions tout à l'heure, nous n'avons plus ici qu'une femme, brillante de jeunesse, de santé, de fraîcheur et de beauté, mais qui, comparée aux Madones de la main du maître, n'inspire plus rien de ce respect qui s'imposait naguère aux hommes comme aux anges. La robe rouge est taillée d'une façon mondaine, et le manteau bleu, ramené sur la tête, devient un élément de parure plutôt qu'un signe de chasteté. Les cheveux se montrent sans voile ; les joues, l'oreille, le cou, les épaules semblent avides d'être vues. Les traits du visage,

réguliers et charmants, sont trop préoccupés d'eux-mêmes : ils s'efforcent vainement d'être religieux, et ne s'enflamment que pour une dévotion de commande. Dans les yeux, naguère si modestement baissés, levés maintenant avec une ardeur tout humaine, l'amour divin n'est plus seul à paraître. Les sens ont désormais trop d'empire pour que l'âme conserve tous ses droits. Cette prétendue vierge est trop réellement femme pour être vraiment sainte. Donc elle n'a aucun droit à la gloire réservée à Marie. — Le Christ, faible déjà dans le Couronnement de la Vierge des Franciscains, est plus insuffisant encore dans celui de Monte-Luce. La pose est pour ainsi dire répétée : la main droite porte la couronne et s'avance de la même manière au-dessus de la tête de Marie; seulement la main gauche, au lieu du geste admiratif qu'elle faisait tout à l'heure, tient avec insignifiance la boule emblématique du globe terrestre, et les jambes, au lieu d'être rapprochées l'une de l'autre, sont écartées de manière à donner à la figure plus de pesanteur et moins de noblesse. Quant à la tête, elle pousse presque jusqu'à la laideur l'insignifiance et l'indécision. — Deux archanges, placés de chaque côté, répandent à pleines mains des fleurs sur la Vierge et sur le Sauveur. Plus dignes de Raphaël que les deux figures de la Vierge et du Christ, ils rappellent fidèlement les nobles créations du maître dans les dernières années de sa vie, et font songer notamment aux figures idéales qui couvrent de

fleurs la grande Sainte Famille du Louvre [1] et la table du Banquet des dieux [2]. — Les deux petits anges en prière dans les nuages, aux pieds de la Vierge et du Rédempteur, sont bien aussi de la famille des anges de Raphaël. Ces beaux enfants lui appartiennent, ainsi que la nuée de chérubins dont les têtes lumineuses se pressent et se perdent entre Marie et Jésus au sein de la lumière éternelle qui entoure le Saint-Esprit [3]... Voilà donc ce que Jules Romain a fait des propres pensées de Raphaël. Sans parler de la couleur, qui, malgré sa force, est si loin déjà de la sérénité du maître, que sont devenues la délicatesse et la précision des lignes? Qu'est devenu le sentiment élevé de la forme? Qu'est devenue surtout la pensée qui domine toutes les créations du Sanzio? Cette Vierge matérielle est presque sensuelle, Raphaël l'aurait répudiée: les Vierges de son enfance, aussi bien que les Vierges de sa virilité, nous sont témoins! Quant à ce Christ, comment aurait-il pu le concevoir ainsi après avoir peint celui du Spasimo, et comment Jules Romain, guidé par un tel exemple, a-t-il pu tomber aussi bas? Dans les figures secondaires, dans les anges seulement, l'élève parvient à rappeler le maître; mais de bien loin encore, et non pas sans mêler de tristes ombres à des lumières si vives. Jules Romain, grand

1. V. t. III de cet ouvrage, *la Sainte Famille.*

2. V. *Raphaël et l'antiquité,* t. II, p. 339.

3. Le Saint-Esprit paraît, sous forme de colombe, entre le Sauveur et la Vierge.

artiste quand il suit sa voie secondaire, n'a pas l'âme suffisamment haute pour s'élever dans les sphères éternelles. Le domaine des idées pures lui est fermé; sitôt que Raphaël ne dirige plus sa main, il n'y entre que pour s'y égarer.

La partie inférieure du tableau de Monte-Luce est entièrement différente de ce qu'elle était dans le tableau des Franciscains. L'élément pittoresque y a pris résolûment le pas sur l'ancienne symétrie. On reconnaît, dans la disposition des deux groupes, la science qui a conçu la partie inférieure de la Transfiguration; mais cette science que dominait l'harmonie personnelle du maître a été exagérée par l'élève, et le charme a été rompu... Au milieu du tableau, le tombeau, rempli d'une infinité de petites fleurs des champs, est vu debout par son petit côté, et c'est sur chacune des faces latérales que se tiennent les apôtres, six à droite et six à gauche. Ce ne sont plus ces disciples d'autrefois, dont l'âme illuminait la face, dont la foi s'imposait à force de calme et de simplicité, et qui, dans leur gaucherie sainte, semblaient n'être déjà presque plus du monde. Au lieu d'être tous debout, ils sont variés d'attitudes, de gestes et de positions. Les uns sont à genoux, les autres debout; ceux-ci sont penchés en avant et regardent dans le tombeau, ceux-là sont renversés en arrière et contemplent les merveilles du ciel. L'élève, travaillant sur le carton du maître, a su conserver à quelques-unes des têtes leur grand caractère. St Thomas, par exemple, qui interroge le tombeau

et demande au fait réel et palpable l'explication du mystère, est encore une admirable figure. S[t] Pierre aussi, dont les yeux sont levés au ciel, est une belle image de l'homme sur qui le Christ a fondé son Église. S[t] Jean également, qui met tout son cœur dans son action de grâces, est d'une remarquable beauté. Mais en général ces apôtres apportent trop de vivacité dans leurs gestes pour demeurer fervents dans leurs expressions... François Penni, qui était loin d'avoir l'initiative et la verve de Jules Romain, a suivi sans doute avec plus de scrupules les indications de Raphaël, mais il n'en a guère reproduit que le côté matériel, et le point de vue moral lui a presque échappé. On sent, dans cette partie du tableau plus encore que dans l'autre, la gêne d'une interprétation secondaire. Le dessin est tendu, la couleur est froide, l'agitation est partout substituée au mouvement; l'esprit de l'élève a été trop absorbé par les préoccupations techniques, pour se livrer avec recueillement à la méditation d'une pareille œuvre. Le paysage même se ressent de cet effort. Aux lignes reposées et grandioses que Raphaël a su tant de fois tirer de la campagne et des ruines de Rome, succèdent l'accumulation et l'excès : les obstacles se pressent, les difficultés de terrain se multiplient, les ruines s'amoncellent les unes sur les autres, l'idée de l'ordre et de l'harmonie se perd dans la nature comme dans l'homme[1].

1. Le Couronnement de la Vierge du couvent de Monte-Luce a

Avec quel bonheur on revient d'un tel tableau au tableau qui précède, et comme, à côté de cette science qui plonge déjà vers les abîmes, la naïve ignorance du génie dans sa fleur paraît fortifiante et saine. En présence du Couronnement de la Vierge peint en 1502, on peut prévoir les splendeurs du grand art; devant le Couronnement de la Vierge peint en 1524, on touche du doigt les désastres de la décadence. Vingt-deux ans pourtant ont suffi pour franchir cet espace! Mais, au point de vue de l'humanité, le temps n'est

été gravé par le maître au Dé (Bartsch, t. XV, n° 7), mais avec de nombreuses modifications, et peut-être d'après les indications mêmes laissées par Raphaël dans un premier dessin. La Vierge, que Jésus couronne, est assise dans le ciel, au milieu d'un cadre circulaire de nuages. La lune est à ses pieds, et du sein de la nuée sortent des anges, au nombre de sept; deux d'entre eux portent de chaque côté de Marie de grandes torches enflammées. Au bas de la composition, les apôtres sont groupés de chaque côté d'un tombeau antique, à peu près comme dans le tableau, mais avec de notables changements. — M. Passavant, dans son *Supplément au Catalogue des peintures de Raphaël* (t. II, p. 345, n° 278), signale encore une Assomption qui se trouvait autrefois dans la cathédrale de Pise, et qui passa ensuite de la collection Solly dans celle du comte de Warwick, à Warwick Castle. Ce tableau n'est pas de Raphaël, mais il peut avoir été fait sur une indication laissée par lui. M. Waagen pense qu'il aurait été ébauché par Raphaël lui-même à la fin de son séjour à Florence, et laissé inachevé lorsque le Sanzio partit pour Rome en 1508. Ridolfo Ghirlandajo ou un autre Florentin l'aurait ensuite terminé. Les figures y sont aux deux tiers de nature. La Vierge, assise sur les nuages, est portée au ciel par les anges, tandis que sur la terre le sarcophage rempli de fleurs est entouré de S[t] François et des apôtres S[t] Paul, S[t] Philippe et S[t] Jean.

rien, la manière dont il est employé est tout, et les vingt ans qui contiennent l'œuvre de Raphaël valent mieux à eux seuls que de longs siècles de stérilité. Pendant treize cents ans, depuis les catacombes jusqu'à Giotto, la peinture s'agite sans pouvoir avancer à travers les ruines de l'antiquité et les convulsions du moyen âge ; la Renaissance met ensuite deux cents ans à fournir tout son développement ; arrive alors Raphaël, qui, en quelques années, résume et couronne cet admirable travail ; enfin, cette grande lumière éteinte, le jour baisse subitement, et, après trois siècles et demi bientôt, la décadence semble ne pas avoir dit encore son dernier mot dans la Péninsule. Donc, au point de vue de l'art, à côté de ces vingt années prodigieuses (1500-1520) et des deux siècles qui les ont préparées (1300-1500), les treize siècles qui précèdent et les trois siècles et demi qui suivent ne sont rien... Pendant ces vingt années, quelle rapidité dans la marche des grands génies qui passent comme des météores ! Regardez, dans la galerie même du Vatican, ce troisième Couronnement de la Vierge qu'un heureux hasard a rapproché des deux précédents. Il est de Pinturicchio, et montre ce qu'était l'esprit ombrien à la fin du XVe siècle et au commencement du XVIe [1]. Comparez ce tableau aux deux autres, et

1. Dans le tableau de Pinturicchio, la Vierge, les mains jointes, est agenouillée sur un nuage. Jésus-Christ, assis sur un autre nuage un peu plus élevé, tient de ses deux mains la couronne

vous aurez comme trois degrés par lesquels vous pourrez monter des précurseurs de Raphaël à Raphaël lui-même, pour redescendre ensuite de Raphaël à ses successeurs immédiats. Raphaël enfant prend l'art où le laisse Pinturicchio et le porte d'emblée où il est dans le Couronnement de la Vierge peint en 1502. On dirait que, en ces deux ou trois ans, il y

qu'il va poser sur la tête de sa Mère. Ces deux figures principales sont enveloppées dans une *mandorla* lumineuse, circonscrite par des têtes de chérubins. De chaque côté, sur deux petits nuages encore, deux archanges se répondent, en jouant de la viole et de la harpe. Sur la terre, les douze apôtres sont debout et immobiles, divisés en deux groupes distincts, dont l'un à gauche est commandé par S[t] Pierre, et dont l'autre à droite est dominé par S[t] Paul. Devant les apôtres enfin, S[t] François d'Assise est agenouillé au milieu du tableau, tandis que de chaque côté sur le premier plan sont également agenouillés deux évêques, assistés de deux religieux... Cette peinture est encore tout à fait archaïque. La Vierge, vêtue d'une robe rouge richement brodée d'or et d'un long manteau bleu qui l'enveloppe de la tête aux pieds, est grave, austère, froide et même un peu triste. Nul doute sur sa piété, sur son recueillement, sur sa prière; mais que d'incertitudes dans sa beauté, dans sa grâce! Pinturicchio n'ose pas toucher au voile que Raphaël tout enfant a soulevé d'une main si respectueuse et si sûre. La splendeur de Marie reste un mystère jusqu'à ce que le Sanzio la fasse briller à tous les yeux. Cet idéal divin, entrevu par Raphaël en 1502, est complétement fermé à Pinturicchio en 1500, et tout à fait dépassé, faussé, dénaturé par Jules Romain et le Fattore en 1524. Je n'insiste pas sur l'apparence monotone et morne de toutes les autres figures du tableau de Pinturicchio; on les pourrait comparer une à une à celles du tableau de Raphaël et arriver toujours à la même conclusion. (Le Couronnement de la Vierge de Pinturicchio avait été peint pour l'église des Frères-Mineurs alla-Fratta de Pérouse.)

a déjà comme une transfiguration. Qu'est-ce du *fiat lux* qui rayonne de 1502 à 1520, et qui du tableau peint pour les Franciscains de Pérouse conduit à la Vierge de Saint-Sixte? Vient enfin, en 1524, le tableau de Monte-Luce, devant lequel on peut calculer, d'après la chute que, en quatre années seulement, il mesure déjà, l'accélération prochaine de la décadence. Nulle part on n'est placé comme au Vatican pour toucher du doigt toutes ces choses. Elles deviennent palpables surtout quand on passe des appartements Borgia, décorés par Pinturicchio[1], dans les chambres de Raphaël[2], et des chambres de la Signature et d'Héliodore, peintes par Raphaël lui-même, dans celles de Charlemagne et de Constantin, abandonnées à ses élèves. Les trois Couronnements de la Vierge que Pinturicchio, Raphaël et ses successeurs ont laissés dans la galerie du pape fournissent à leur tour d'irrécusables preuves. On ne saurait trop méditer ces tableaux, car ils marquent trois points distincts d'où l'on entrevoit, sous l'objectif du plus admirable des sujets chrétiens, les beaux rêves de la Renaissance, les radieuses visions du plus grand des maîtres, et les tristes perspectives d'un irrémédiable abaissement.

1. Au premier étage du palais.
2. A l'étage supérieur.

FIN DU TOME DEUXIÈME.

TABLE DES MATIÈRES

DU TOME DEUXIÈME.

LE MARIAGE DE LA VIERGE.

L'ANNONCIATION.

LA VISITATION.

LA NATIVITÉ ET L'ADORATION DES BERGERS.

L'ADORATION DES MAGES.

LA PRÉSENTATION AU TEMPLE.

LE PORTEMENT DE CROIX.

LE CALVAIRE.

LA MISE AU TOMBEAU.

LE COURONNEMENT DE LA VIERGE.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [217]



f 246

